الجمهورية العربية المتحدة
الثقافة والإرشاد القومى




# القصة القصيرة في مصر

## منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠

تأليف
عباس خضر

الناشر الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة

١٣٨٥ هـ — ١٩٦٦ م

# مقدمة

عندما وضعت مشروع هــذا العمل حددت له زمناً تبين عند التنفيذ أنه طويل ؛ إذ يمتد من نشأة القصة القصيرة فى أدبنا الحديث حتى ثورة ٢٣ يولية سنة ١٩٥٢ .

أردت أن أتتبع جذوره وشعابه منذ البدء ، فرأيتها تقودنى إلى أواخر القرن الماضى ، وامتد العرض بمقتضى المنهج النقدى الذى سلكته والذى قادتنى إليه طبيعة الموضوع وضرورة دراسته ، فلم يكن من الممكن بغير الدراسة النقدية أن نتبين القصة من اللاقصة : القصة الفنية الحديثة من غيرها . وقد وجدتنى فى بحر متلاطم الأمواج من القصص التى كانت تكتب بدوافع ولأغراض مختلفة : بعضها لكسب الرزق ، وبعضها خلقى يتخذ وسيلة الحكى للجذب والتشويق ، وبعضها للعرض الأسلوبى وإظهار المقدرة التعبيرية ، وأقومها ما صدر عن « أيديولوجية » إصلاحية ، وكانت جميعها تتجه إلى الفن الغربى تحاول احتذاءه ، وإن كان الكثير منها يقف على أرض التراث العربى القصصى وخاصة فن المقامة .

فلم يكن من الميسور بغير الدراسة النقدية أن نخلص من ذلك البحر الزاخر وظلماته إلى المخلوق الذى اكتمل بعد المحاولات الأولى الكثيرة ، وهو شكل القصة القصيرة الحديثة كما عرف فى الأدب الغربى .

ومن ثمة اتسعت رقعة العرض ، فاضطررت فى هذا الشوط الأول إلى التوقف عند سنة ١٩٣٠ ، وتتميز هذه الفترة ، أو إنتاج فن القصة القصيرة

فيها ، بتخلق هذا الكائن فى نشأته ووجوده الأول ، ولا شك أنه تطور وغز، بعد ذلك ، وأنه يحتاج لا إلى شوط واحد ، بل إلى عدة أشواط ، أرجو أن تتاح فيما بعد فرصة قطعها — لى أو لغيرى .

ومن الملحوظ — بفعل تداخل الزمن — أن التيارات أو الاتجاهات المختلفة لم تكن تتعاقب زمنياً ، فكان من ذلك أن ظلت المحاولات الأولى وما يشبهها تكتب وتنشر إلى جانب القصة الجديدة المكتملة النضج الفن ، بل هى — أعنى القصة غير الفنية — ما تزال تكتب وتنشر حتى اليوم .

وكان لابد أن أعبر تراثنا القصصى القديم عبراً سريعاً لأنه غير مقصود لذاته بهذه الدراسة ، وأن أتمهل بعض الشيء عند المقدمات والمحاولات الحديثة مكتفياً بالوقوف عند معالم بارزة على امتداد الطريق ، لتعرف كنهها ودلالتها ومدى ما حققته ، حتى إذا ما وصلت إلى الكائن الحى الجديد ، واستطعت أن أبصر نقطة البدء ، أطلت الوقوف ، وأنعمت النظر ، واستجبت لما دعت إليه الحال من الاستيعاب والنظرة الشاملة على قدر الإمكان وبمقدار ما استدعى الأمر .

وكان الموضوع أمامى مادة غفلا ، لم تعالج بعد بغير الانطباعات واللمحات السريعة المتفرقة ، لهذا اعتمدت — أكثر ما اعتمدت — على نصوص الإنتاج فى الكتب والمجموعات القصصية التى ظهرت ، وفى الصحف والمجلات ، وكانت هذه الصحف خير معوان لى على التتبع الزمنى ، والوقوف على ما لم يجمع فى كتب ، وعلى تفهم الملابسات والدلالات المختلفة من خلال ما نشر فيها من قليل النقد وكثير المناقشات والآراء . على أنى رأيت فى بعض ما كتبه الكتاب عن بعض — ما يدعو إلى الحذر ، لما فيه أحياناً من مجاملة تدفع إلى المبالغة فى الإشادة ، وما فيه أحياناً من روح المنافسة وما تمليه من تنقيص أو هجوم .

وقد لقيت عناء كثيراً فى مراجعة الصحف بسبب المكان الذى نقلت إليه فى أعلى القلعة لعدم وجود مكان لها فى دار الكتب . وكنت أحياناً أجد

فيها نقصاً من حيث فقد بعض الأعداد فى مجموعاتها . ومن العرفان أن أذكر بالثناء والشكر مساعدة المشرفين على دار الكتب التى بذلوها لى بقدر ما فى الوسع .

ومما يذكر أنى اضطررت ، فى الحصول على المجموعات القصصية ، إلى استعارتها من الدار فكان هذا سبيلا إلى عنصر مفيد فى البحث، إذ استرعى انتباهى ما علق به قراؤها على هوامشها من تعليقات ذات دلالات ، وفى بعضها فهم ، وإن كان أكثرها هذراً . . وقد استعنت بها على تبين بعض الأمور ، كما يرى ذلك فى موضعه .

وبعد فإنى أحمد الفرصة التى هيأتها لى وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، إذ قررت لى التفرغ للقيام بهذا البحث ، تحقيقاً لما يرمى إليه نظام التفرغ الذى سنته ، من الإنتاج فى جو من الاطمئنان بعيداً عن العوائق المادية والاجتماعية . فإن كنت قد وفقت فى هذا العمل فللوزارة فضل التمكين له وتهيئة جو صالح لإنجازه ، وأرجو أن يكون صنيعى فيه محققاً لثقتها المشكورة ولما ترمى إليه من خدمة الثقافة القومية والإنسانية .

**عباس خضر**

# تمهيد

- القصة في التراث العربي
- الاتصال بالغرب والترجمة القصصية

# القصة في التراث العربي

كان للعرب فى مختلف العصور فنونهم القصصية النابعة من بيئتهم والمصورة لحياتهم وعقائدهم ومغامراتهم وبطولاتهم . وكانت هـذه الفنون متقدمة فى أزمانها ، وإن اختلفت فى النوع عن تراث الغرب باختلاف ظروف البيئة وأحوال الاجتماع .

مثال ذلك القصص الشعرية الحماسية الطويلة « الملاحم » التى نشأت فى بعض المجتمعات الأوروبية القديمة ، إذ كان الشعراء يطوفون بالقرى والمدن ينشدون تلك الملاحم بمصاحبة آلات موسيقية . أما البيئة العربية القديمة فقد كانت تتكون من قبائل غير مستقرة تسعى دائماً وراء الماء والمرعى ، فلم تكن صالحة لنشوء الملاحم وأولئك الشعراء الطوافين ، فلما استقر العرب فى مختلف البلاد – بعد الفتوحات الإسلامية بزمن – نشأت بينهم ملاحم مشابهة ، لاتعتمد كلها على الشعر ، بل تتكون من النثر والشعر ، يتعاقبان فى السرد والتصوير والحوار ، ويكون الشعر غالباً فى المواقف التى يغلب فيها التحمس والانفعال ، وصار الشعراء الطوافون ينشدونها بمصاحبة « الربابة » .

تروى الملاحم العربية سير أبطال العرب الحقيقيين والخياليين ومغامراتهم فى الحرب والحب ، وتقصد استثارة الهمم العربية ، وذلك مثل سيرة عنترة وقصة سيف بن ذى يزن وقصص الهلالية الكثيرة .

ولعل أقدم الفن القصصى عند العرب القصص الخرافية ، كما هى الحال فى البداية لدى كل المجتمعات القديمة . وكلمة « الخرافية » نفسها تضع أيدينا على البداية العربية ، ومازلنا – نحن أحفاد العرب الأولين – نردد هذه الكلمة فى معارض مختلفة ، فهذه أحاديث خرافة ، وهذا كلام خرافى ، وفلان يخرف . . الخ . .

وأصل ذلك أن رجلا عربياً من بنى عذرة يسمى « خرافة » زعم أن الجن قد اختطفته ومكث عندهم مدة ، ثم أعادوه إلى قومه وراح يحكى غرائب مشاهداته فى بلاد الجن وعجائب ما وقع له معهم ، فكان قومه يستمعون إليه ، ويعجبون ، ثم يقولون : « أحاديث خرافة » وصار هذا يطلق على كل كلام غريب لا يصدق .

ومما يؤسف له أن أحاديث خرافة نفسها – أى ما تحدث به خرافة عن الجن – ضاع فى متاهات الزمن كما ضاع كثير غيره من القصص العربية الأولى.

ومما يدل على أن هذه القصص وجدت ، وأنها كانت تعد من الأدب ، ما حكى من أن سهل بن على أبى غالب الخزرجى وضع كتاباً فى الجن وأخبارها وحمله إلى هارون الرشيد فقال له فيما قال :

« إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدباً »(١) .

وواضح من هذا أن الرشيد لم ينكر هذا الفن القصصى الخرافى ، بل عده من الأدب ، ولم يكن مثل كثير من الدارسين للأدب العربى فى عصرنا وما قبله ، الذين لم يهتموا بهذا القصص ولا بما جاء بعده من القصص الشعبى واعتبروا ذلك كله بغير حق شيئاً خارجاً عن نطاق الأدب . . .

ولو وصلت إلينا تلك القصص كاملة لكان لنا منها فن قصصى عظيم مثل أساطير اليونان وغيرها .

ومع ذلك فقد أفلتت من عوامل الضياع بعض القصص هنا وهناك ، نذكر منها شيئاً يدل على الأعمال شبه الأسطورية الأولى :

قالوا إن عمراً بن يربوع تزوج « الغول » وعاش معها مدة رزق منها فى خلالها أولاداً . وكانت زوجته « الغول » تقول له :

« إذا لاح البرق من جهة بلادى – وهى جهة كذا – فاستره عنى ، فإنى إن لم تستره عنى تركت لك أولادك وطرت إلى بلاد قومى » .

---

(١) ابن خلكان ( وفيات الأعيان ) ترجمة معاذ بن مسلم الخزرجى .

فكان عمرو كلما برق البرق غطى وجه زوجته بردائه فلا تبصره . حتى كانت ليلة غفل فيها وقد لمع البرق فلم يستر وجهها كعادته ، فطارت وقالت له وهى تطير :

أمسك بنيك عمرو إنى آبق . . برق على أرض السعالى آلق

تقول : ارع أولادك يا عمرو فإنى ذاهبة نحو برق متألق لى من ناحية أرض السعالى « الغيلان » .

وقد أشار أبو العلاء المعرى إلى هذه القصة القديمة فى قصيدة من شعره وهو يتحدث عن بعض أسفاره مع أصحابه على ظهور الإبل التى تحن بطبيعتها إلى البرق ، فقال : إنه كان إذا ومض البرق يستر وجوه الإبل حتى تسير فى طريقها ولا تتجه نحوه كأنه هو عمرو بن يربوع والإبل هى السعالى ، وذلك فى قوله :

إذا لاح إيماض سترت وجـوهها . .
كأنى عمرو والمطى سعـالى . .

واتخذ كثير من شعراء العرب فى العصر الجاهلى موضوع الجن والغيلان مجالا للتعبير عن الشجاعة والبطولة ، ومنهم الشاعر « تأبط شرا » الذى يقص علينا فى شعره كثيراً من وقائعه مع الغيلان ، وكانوا يعتقدون أن الغول إذا ضربت بالسيف ضربة واحدة هلكت فإن ضربت ثانية عاشت ، ويحكى « تأبط شرا » إحدى مغامراته مع الغول ، فيقول :

لقيت الغول تسرى فى ظلام بسهب كالعبـاءة صحصحان

ويمضى فى قصيدته حتى يقول إنه ضربها بالسيف :

فقالت ثن ، قلت لها : رويداً . . .
مـكانك إننى ثبت الجنـان

فلم ينخدع بكلامها وتحديها له أن يضربها ضربة ثانية ، بل تركها تموت من الضربة الواحدة ، وانتظر إلى الصباح ليرى ماذا حدث لها ، فقال :

ولم أنفك مضطجعاً لديها لأنظـــر مصبحاً ماذا دهانى
إذا عينان فى رأس دقيق كرأس الهر مشقوق اللسان

ومن هذه القصص أن الشاعر الجاهلى « عبيد بن الأبرص » كان فى سفر إلى الشام ، وفى الطريق اعترضه شجاع « أفعى كبيرة » وكانت الأفعى تلهث من شدة العطش ، فنزل عبيد عن بعيره وأخذ بقية ماء كانت معه وصبها فى فم الأفعى حتى رويت واطمأنت وانسابت فى الرمل . ثم مضى عبيد فى طريقه إلى الشام فقضى حوائجه ورجع ، ونام فى الطريق ، فلما استيقظ لم يجد بعيره ، فجعل يبحث عنه ، فإذا هو ببعير آخر عليه رحل معد للركوب وإذا هاتف لا يراه يقول له : اركب هذا البعير حتى يوصلك إلى ما تريد ثم اتركه . . فركبه فلم يلبث أن رأى بيته . . فنزل عنه وهو يقول :

— أسألك بالله يا هذا من أنت ؟

فسمع الهاتف يقول :

« الشجاع الذى أرويتنى ظمأ » .

إلى أن يقول :

الخير يبقى وإن طال الزمان به والشر أقبح ماأوعيت من زاد

وقصة عبيد بن الأبرص هذه من النوع الهادف وإن كان خرافياً ، فهى ترمى إلى الخير وتصور التعاطف فى شكل جميل . .

هذا وغيره من القصص العربية المشهورة والمعروفة للدارسين ، والمفقودة التى تدل عليها أنباء هنا وهناك . . كل ذلك يجعلنا لا نلقى بالا إلى ما قاله بعض المستشرقين ، مثل الفيلسوف الفرنسى « أرنست رينان » وتابعهم فيه بعض المؤلفين العرب فى العصر الحديث ، قالوا إن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد ولا ينزع إلى التجسيم ، وإن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر المتنوعة ، فلم تمنحهم المخيلة الخالقة المبتكرة التى تتوافر للغربيين .

ومن العبث أن ندلل على أن بيئة من البيئات أو قبيلا من الناس تتوافر له طبيعة خلاقة فى القصة ، فالإنسان قصاص بطبعه فى كل مكان وزمان ، يحكى ما حدث له وما يشاهده وما يسمعه ، فإن توافرت له ثقافة ضمنها ما يحكى وأكسبه قيمة أدبية .

وعلى خلاف ما زعمه « أرنست رينان » وأضرابه ومن جاراه من قومنا ، نجد مستشرقين ودارسين آخرين من العرب ، اهتموا بالجانب القصصى فى أدب العرب ، وتحدثوا عن روائع منه ، وبينوا أثره فى الأدب الغربى . فمن المستشرقين الأستاذ « جب » الذى عنى فى كتاب « تراث الإسلام » ببيان أثر الأدب العربى وخاصة أدب القصة فى العصور الوسطى .

ومن الدارسين العرب الأستاذ محمود تيمور الذى يقول فى كتابه « القصص فى أدب العرب » :

« إنى لأومن اليوم بأننا نزاول فن القصة بألوان شتى من وراثات عربية أصيلة ، فأعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربى العريق ، ومن قصصنا الشرقى التليد» (١).

ومنهم الدكتور محمد غنيمى هلال الذى درس دراسة مقارنة بعض الأعمال القصصية العربية وتأثيرها فى الآداب الأوروبية ، مثل ألف ليلة وليلة والمقامات ، وقصة حى بن يقظان ، كما درس بعض القصص الغربية وتأثرها بالأدب العربى مثل قصص الحب والفروسية ، وقصص الشطار الأسبانية ، وذلك فى كتابه « الأدب المقارن » .

ومنهم الأستاذ فاروق خورشيد الذى أخذ – بشدة وبحق – على الدارسين للأدب العربى إهمالهم للناحية القصصية فيه ، وافترض وجود ألوان مختلفة من القصص فى تراثنا العربى ، وأثبت افتراضه بكثير من الأدلة والنصوص القصصية وخاصة ما ورد بكتابين فى القصص الجاهلى دونا فى العصر الإسلامى

---

(١) القصص فى أدب العرب . ص : ٢٥

هما كتاب « التيجان فى ملوك حمير » لوهب بن منبه وكتاب « أخبار ملوك اليمن » لعبيد بن شريه الجرهمى . وذلك فى كتابه « فن الرواية العربية » .

وينبه الأستاذ محمود تيمور على أننا « سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربى أن فيه قصة ، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية فى صياغتها الخاصة بها ، وإطارها المرســوم لها ، ورجعنا نتخذها المقياس والميزان ، وفتشنا عن أمثالها فى أدبنا العربى ، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد ، وشد ما أخطأنا فى هذا الوزن والقياس ، فللأدب العربى قصص ذو صبغة خاصة به ، وإطار مرسوم له »(١) .

وهناك أيضاً فى المقارنة عنصر الزمن ، فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن الرواية الغربية الحديثة لم تتوافر لها مقوماتها الفنية إلا فى القرن الثامن عشر ، ونظرنا إلى قصص عربية وضعت قبل ذلك كسيرة عنترة وسيف بن ذى يزن وحمزة البهلوان ، فإننا نجد هذه فى مستوى فنى لا يقل عن أمثاله المعاصر له فى أدب الغرب ، بل إننا نرى قصة حمزة البهلوان قد توافر لها كثير من المقومات الروائية التى جدت بعد فى روايات الغرب . .

*

ولا بد لنا ــ ونحن نعبر بنظراتنا السريعة أطوار القصة فى تراث العرب ــ أن نقف عند آخر فن منها قبل العصر الحديث ، وهو فن المقامة ، لأنه أشبه بموضوعنا وهو القصة القصيرة ، ولأنه ــ كما سنرى ــ كان له شأن مهم فى محاولة تطوير القصة العربية والعبور بها إلى القصة الحديثة .

المقامة معناها فى الأصل المجلس ، ثم سميت بها الأحدوثة التى تحكى فى مجلس . وأول من ابتكر المقــامات بشكلها الفنى المعروف ، وأطلق عليها هذا الاسم ، هو بديع الزمان الهمذانى فى القرن الرابع الهجرى وتابعه فيها الحريرى كما قال فى مقدمة مقاماته :

---

(١) القصص فى أدب العرب . ص : ٢٦

« وبعد فإنه جرى ببعض أندية الأدب الذى ركدت فى هذا العصر ريحه ، وخبت مصابيحه ، ذكر المقامات التى ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان ، فأشار من إشارته حكم ، وطاعته غنم ، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها البديع ، وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع » .

ويقوم الشكل الفنى للمقامة على حادثة قصيرة يتخللها حوار ، وتقص مغامرة يرويها راو عن بطل ، ويصف تنقلاته ومشاهداته وأعماله ، ويحكى أقواله . كل ذلك فى أسلوب جزل أنيق مسجوع .

والراوى فى مقـــامات بديع الزمان هو « عيسى بن هشام » والبطل « أبو الفتح الاسكندرى » أما فى مقامات الحريرى فالراوى هو « الحارث بن همام » والبطل « أبو زيد السروجى » .

والراوى والبطل يتكرران فى كل مقامة ، وهما الرابط الوحيد أو الوحدة الواحدة بين المقامات كلها .

ونرى البطل فى مقامات البديع والحريرى يتخذ أشكالا ويظهر فى أحوال مختلفة ، قد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً أو أدبياً أو لغوياً ، ولكنه دائماً محتال متسول ، يحصل على المال بالخداع والحيلة ليوفر لنفسه المتعة واللذة ؛ وهو دائماً أديب بليغ حاضر البديهة يرتجل الكلام المطابق لمقتضى الحال ، منثوراً ومنظوماً ، ويستشهد بالمأثورات من آيات وأحاديث وحكم وأمثال وأشعار .

ويعطينا كل من أبى الفتح الإسكندرى وأبى زيد السروجى نموذجاً للأديب البائس فى ذلك العصر ، الذى يحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر وبغيرهما ، فهو يرى أن الزمان قد حرمه وأعطى غيره ممن لا يستحقون ، فلا بأس عليه أن يحتال ويلبس لكل حال لبوسها ويدور مع الزمان ، ويقول :

ويحك هذا الزمان زور ... فلا يغرنك الغـــرور
لا تلتزم حالة ولكن ... در بالليـــالى كما تدور

وتشتمل المقامات على وصف للعادات وأحوال الناس فى عصرها ،

ويقول الحريرى فى مقدمته إنه قصد من تصوير الشر والمفاسد التحذير منها والتنبيه إلى خطرها ، وهذا يماثل ما صرح به كتاب الواقعية فى الغرب ، إذ قال « إميل زولا » إنه إنما يصور الشر ليدق ناقوس الخطر للمجتمع كى يتلافى إنتاج مثله ، وقال « بلزاك » إن له من وراء تصوير صنوف الشر مثالية لا تقل مكانة عن أحلام الرومانتيكيين فى أدبهم .

ويقارن الأستاذ فخرى أبوالسعود [1] بين مقامات بديع الزمان وبين أشباهها فى الأدب الإنجليزى فيقول فى سياق حديثه عن نضج الأدب والثقافة فى القرن الرابع الهجرى :

« فبدأت تنمو بذور القصة الفنية التى تدرس المجتمع وتحلل الشخصية وتهتم بالتصميم الفنى والفكرة الموحدة ، ويبدو كل ذلك فى مقامات بديع الزمان ، فهذا الكاتب يمثل فى العربية من هذه الوجهة مكان أديسون وستيل فى الإنجليزية ، وقد أبدى فى ثنايا مقاماته من نفاذ النظرة وبداعة الوصف وبراعة الفكاهة وتنوع الموضوعات ما هو جدير بأسمى أنواع القصص ، واخترع شخصية أبى الفتح الإسكندرى فكان على الأرجح المؤلف العربى الوحيد الذى اخترع شخصية شائقة واضحة من صنع الخيال المجرد ، ولم تكن شخصيات المقامات التالية فيما بعد إلا نسخاً مكررة منه لا ابتكار فيها ، وشخصية أبى الفتح الإسكندرى تعين من مراحل تطور القصة العربية نفس المرحلة التى تعينها شخصية سير روجر ديكفرى من تطور القصة الإنجليزية . فمقامات البديع فى الأدب العربى بمثابة مقالات أديسون وستيل فى الأدب الإنجليزى ، تعين بدء ظهور القصة الفنية الاجتماعية التحليلية ، بيد أن تطور القصة العربية وقف عند هذا الحد لا يتخطاه ، ولم يبلغ مرحلته التالية ، لأن الأسباب لذلك لم تكن مكتملة » .

وقد أخذ النقاد الحديثون على المقامات — بحق — أن الطاقة فيها موجه أكثرها إلى المحسنات والحلية اللفظيـــة والأسلوب المصطنع والألغاز اللغوية

---

(١) مجلة الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ١٩٨ .

وما إليها ، مما يطغى على مضمونها القصصى ويحول دون تأثيره فى نفس القارىء .

على أن ذلك – أقصد العناية الزائدة بالمحسنات والشكل اللغوى – كان طابع العصر فى الأدب بوجه عام ، فلم يكن مقصوراً على المقامات . وقد ظل هذا الطابع سائداً حتى الجيل الماضى فى حياتنا الأدبية ، سواء فى المقامات التى ظلت تكتب حتى العصر الحديث وفى الكتابة على وجه العموم ، وسنرى هذا الامتداد فى المحاولات القصصية الأولى .

# الاتصال بالغرب والترجمة القصصية

اتصلت الحضارة العربية بالغرب فى فترات تاريخية مختلفة ، فى عصر الترجمة العباسى ، وفى الحروب الصليبية ، وعن طريق الأندلس ، وغير ذلك . وتفاعلت مع حضارته ، أخذت منها وأعطتها ، وتأثرت بها وأثرت فيها ، ولكنها عندما اتصلت به إبان الحملة الفرنسية على مصر وبعدها شعرت بموقفها مختلفاً ، إذ انبهر العرب بما رأوه من تقدم حضارى وفكرى سبق به الغرب مسافات طويلة ، على حين وقف العرب وتخلفوا حتى عن امتداد حضارتهم وثقافتهم نفسها . فإن الحكم العثمانى قد جثم على صدر مصر وشل حركتها فى مختلف نواحى الحياة وخاصة فى الثقافة والأدب . أغلق الأزهر باب الاجتهاد العلمى وانطوى على ما لديه ، وإن كان له فضل حفظه من الضياع . أما الأدب فكان محاكاة هزيلة وماسخة للنصوص السابقة .

وجدت مصر نفسها أمام قوة لا ينبغى لها أن تقاومها ، فمدت يد المسالمة وجعلت تتقدم إليها رويداً رويداً ، ثم راحت تعب من مناهلها ، أحياناً ترتوى بلذة ، وتشكو الغصة أحياناً . .

دخلت المطبعة إلى مصر ، فبعثت التراث ، ونقلت الوافد ، فاتسع مجال الثقافة ، وزاد بإنشاء الصحف وانتشارها ، وأرسلت البعوث إلى أوربا ، فاتصل أعضاؤها هناك بالمؤثرات الجديدة ، وعادوا فألفوا عنها ، وبثوا الوعى بها ، وأخذوا فى الترجمة من لغاتها إلى العربية .

وعندما اتصل أدباء العرب بالأدب الغربى ، سواء فى بلاده أو فى بلادهم ، وفى أصوله أو فى مترجماته « نظروا إليه نظرة إعجاب وتقدير ،

وأقبلوا على دراسة تلك النماذج الجديدة ، التى ليس لهم بمثلها عهد ، فى المسرح والشعر والقصص والروايات ، ونظريات النقد الجديدة ، التى فتحت باباً جديداً لدراسة الأدب ، درسوا تلك النماذج فى لغاتها الأصلية ، ودرسوها أيضاً مترجمة إلى اللغة العربية ، لا شك أن هذا كله له تأثير قوى ، لعله أقوى من تأثير المستحدثات المادية كالسكك الحديدية والسيارات والطائرات ، ولكنه كان تأثيراً حميداً ، فقد ترتب عليه نشوء عهد جديد فى الأدب العربى ، لم يلبث أن تمخض بالتدريج عن مولد المسرح العربى ، وظهرت أول مدرسة للكتاب الروائيين والقصصيين ، ووجدت فى الشعر نفسه نماذج لم تكن معروفة من قبل »[1] .

بدأت ترجمة القصص ، واستمرت فترة طويلة ، بشكل لا يتقيد بالأصل . . كان المترجمون يتصرفون فيما ينقلونه إلى العربية بحسب ذوقهم أو ذوق القراء فى عصرهم . كان الذوق العام يميل من حيث الشكل اللغوى إلى العبارات المأثورة المحفوظة والتركيب المسجوع ، ومن حيث المضمون إلى ما يشبه المغامرات التى تقوم عليها القصص الشعبية العربية . وكان أكثر المترجمين لا يهمهم إلا أن يرضوا أذواق العامة ، وخاصة ما يكتبونه للصحف والمجلات بدافع العجلة والرغبة فى الإكثار من أجل الارتزاق .

وكانوا إلى ذلك يختارون من القصص الغربية الألوان التجارية التى تقوم على المغامرات والأهوال ولا تهدف إلا إلى التسلية وتزجية الفراغ .

وتدل العناوين التى كان يختارها المترجمون للقصص على مقدار تصرفهم فيها ونوع هذا التصرف .

وضع محمد عثمان جلال[2] لرواية « بول وفرجينى » اسم « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » ووضع لخرافات لافونتين اسم « العيون

---

( ١ ) ص ٣٣ من « ثقافة الشرق والغرب » وهو بحث ألقاه الدكتور محمد عوض محمد فى المؤتمر التاسع والعشرين لأندية القلم فى مدينة طوكيو ، ونشره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.

( ٢ ) توفى سنة ١٨٩٨ .

اليواقظ فى الأمثال والحكم والمواعظ » وله مجموعة مترجمة على طريقته اسمها « الروايات المفيدة فى علم التراجيدة » . وسمى رفاعة رافع الطهطاوى[1] « مغامرات تلماك » باسم « وقائع الأفلاك فى حوادث تلماك » . وغير نجيب حداد عنوان مسرحية « هرنانى » إلى « رواية حمدان » .

وكانت لغة الترجمة – مع السجع والمحسنات الأخرى – ركيكة فى الفترة الأولى على وجه العموم ، وبعضهم ترجم إلى العامية مسرحيات وروايات .

وكلمة « ترجمة » لابد فيها من تسامح ، فالواقع أن العمل كان تمصيراً ، لا ترجمة ، وكان بعضهم ينتحل القصص بعد التغيير فيها ويدعيها لنفسه . ومن أمثلة الترجمة فى ذلك الوقت هذا البدء لقصة « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » :

« قال الناقل لهذا الخبر الصحيح والقول الفصيح ، بينما أنا فى سياحتى ، على كفى تعبى وراحتى ، وإذا بجزيرة من جزر بحار إفريقية ، فنزلنا فيها على الجهة الشرقية ، فرأيت تحت سفح الجبل من هذا المحل ميناً يقال لها مينا ألواس ، أرضاً كانت قد أفلحت لبعض الناس ، ورأيت أثر عشتين صغيرتين ، فى وسط حوض كائنتين ، وكان الحوض محاطاً ببعض ثغرات طوال . ولم يكن ذلك الحوض إلا فتحة واحدة تميل إلى الشمال . ويرى على العشتين جبل يسمى بالحرطوم ، متى وردت مركب الجزيرة رفعوا لها الإشارة علامة القدوم»[2] .

ومن الطريف أن نرى محاكاة شكل المقامة حتى فى القصة المترجمة ، أو المفروض أنها مترجمة ، فهو يبدأها كما تبدأ المقامة عادة بمثل « حدث الحارث بن همام » فى مقامات الحريرى ، أو « روى عيسى بن هشام » فى مقامات البديع ، ثم يسير على طريقتها فى السجع ، وإن كان يتوخى السهولة ويختار الألفاظ المعروفة ويتجنب غريب اللغة .

---

(١) توفى سنة ١٨٧٣ .

(٢) ص ٦ من القصة .

وقد كان ذلك الصنيع فى عصره دليلا على التضلع فى الأدب والتمكن من اللغة ، وكان فن المقامة مسيطراً على الأذواق ، حتى استعمل رمزاً للبلاغة والأدب الرفيع . ولعل من قبيل الاعتداد بالمقامات ما جاء فى الترخيص الذى صدر بإنشاء جريدة الأهرام سنة ١٨٩٥ وقد نشر فى أول عـــدد منها ، وهذا نصه :

« رخصت الخارجية لحضرة سليم تقلا باشا بإنشاء مطبعة تسمى الأهرام ، كائنة بجهة المنشية بالإسكندرية ، يطبع فيها جريدة تسمى الأهرام تشتمل على التلغرافات والمواد التجارية والعلمية والزراعية والمحلية ، وكذا بعض كتب كمقامات الحريرى وبعض ما يتعلق بالصرف والنحو واللغة والطب والرياضيات والأشياء التاريخية والحكمة والنوادر وما يماثل ذلك . وقد أمرت الخارجية محافظ الإسكندرية بعدم المعارضة للمذكور فى إنشاء المطبعة المحكى عنها » .

وربما أراد الكاتب الذى حرر هذا الترخيص أن يذكر الأدب فى جملة ما ستعنى الأهرام بنشره فعبر عنه بكتب كمقامات الحريرى .

ومهما يكن من شىء ، فقد كان للتصرف فى الترجمة أو تمصير القصص الغربية أثر كبير فى اجتذاب القراء إلى قراءتها وخلق وعى قصصى فى الجماهير من نوع جديد ، إذ كان الاهتمام بالقصص قبل هذه الحركة مقصوراً على عامة الشعب فى مجال القصص والسير الشعبية ، مثل سيرة عنترة وسيف بن ذى يزن وحمزة البهلوان وقصص أبى زيد الهلالى . كان يقرأها من يعرف القراءة ، ويستمع الأميون إلى من يقرأ لهم ، والجميع يستمعون إلى المنشدين الموقعين على الربابة والطبول . فلما نقلت القصص الغربية إلى العربية كسبت القراءة القصصية نوعاً جديداً من القراء المتعلمين ، وكان ذلك تمهيداً لفن القصة كى يأخذ اعتباره قليلا قليلا فى الحياة الأدبية .

وكان أكبر الفضل فى ذلك للصحافة ، بنشرها تلك القصص مسلسلة أو كاملة . وكانت الصحف والمجلات تنشر القصص على أنها مادة للتسلية والفكاهة ، وضعت لها بعض المجلات عنوان « باب الفكاهات » ، وكانت أحياناً تقدمها على أنها عبرة وعظة وتهذيب للأخلاق .

وقد نهض بالجانب الأكبر من الترجمة القصصية فى الفترة الأولى ( أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ) عدد كبير من أدباء لبنان وسوريا هاجروا إلى مصر وأنشأ بعضهم فيها صحفاً ومجلات كالأهرام والمقطم والهلال والمقتطف. منهم نجيب حداد ونسيب المشعلانى وطانيوس عبده ونقولا رزق الله.

ومن الصحف والمجلات التى اهتمت بنشر القصص فى تلك الفترة الأهرام، ومصباح الشرق، واللطائف، والضياء، وفتاة الشرق، والمقتطف والهلال. ومن المجلات التى اختصت بالقصة منتخبات الروايات، والروايات الشهرية، ومسامرات النديم، ومسامرات الشعب، والفكاهات العصرية، والروايات الجديدة، والراوى، والسمير، والروايات الكبرى، وسلسلة الروايات العثمانية.

وكان معظم ما تنشره روايات، والقليل جداً كان قصصاً قصيرة. وذلك لأن الذوق العام كان أميل إلى المغامرات والحوادث العجيبة التى تقوم عليها الروايات المختارة. ومما يجدر ذكره أن كلمة « رواية » كانت تطلق على كل أنواع القصص، فكانت القصة القصيرة تنشر أحياناً تحت عنوان « رواية » أو « رواية تنتهى فى عدد ».

وفى أوائل القرن العشرين ظهر نوع جديد من الترجمة الممصرة، اتجه إلى جمهور أرقى من سابقه من حيث الثقافة الأدبية، إذ كان قد تخرج جيل جديد فى المعاهد والمدارس الجديدة وغيرهم من الأدباء الناشئين وقد تيسر لهم — مع التعليم العصرى — الاطلاع على الآداب الأجنبية المترجمة أو فى أصولها، والاطلاع كذلك على التراث العربى الأول — غير أدب العصر التركى.

على رأس هذه الحركة مصطفى لطفى المنفلوطى[1]، وقد سلك مسلكاً

---

(١) توفى سنة ١٩٢٤.

جديداً فى الترجمة ، أوغـل فى التمصير أكثر من سابقيه ، ولكنه ارتقى بالأسلوب ، وعنى بالتوقيع الموسيقى فى ألفاظه وعباراته ، وكان أسلوبه مسترسلا سهلا صادف رواجاً كبيراً فى عصره ، وقد ترجم قصـة « بول وفرجينى » باسم « الفضيلة » و « ماجدولين » . وأعاد كتابة بعض المسرحيات فى شكل قصة مثل « فى سبيل التاج » .

ويعد من هذا القبيل فى الترجمة تصرف حافظ إبراهيم فى قصة « البؤساء » لفكتور هوجو ، وإن كان تغييره فيها أكثر مما فعل المنفلوطى .

ثم أعقب هذه الحركة جيل جديد من الخريجين وغيرهم ، راحوا يدرسون الآداب الغربية دراسة واعية إلى جانب دراستهم العربية الأدبية . سلك هؤلاء مسلكاً آخر فى الترجمة ، كانوا أدنى ممن سبقهم إلى الأصل الأجنبى فنقلوه نقلا أميناً دقيقاً لا يتصف بالتمصير ، وإن أباحوا لأنفسهم أحياناً إقحام شعر لابن الرومى وغيره من شعراء العرب فى سياق القصة ، واستعملوا بعض العبارات العربية المأثورة البعيدة عن جو الأصل ، كأن يجعل المترجم أحد أشخاص القصة يقول « اليوم خمر وغداً أمر » و « أنت أكرم من حاتم يا لورد » .

وترجم هؤلاء كثيراً من عيون الأدب الأوروبى ، وزاد فى ترجمتهم نصيب اللغة الإنجليزية ، إذ كانت الفرنسية ذات النصيب الأوفر فيما مضى . وذلك نتيجة للعناية بتعليم الإنجليزية فى المدارس بعد الاحتلال البريطانى .

ووضع هؤلاء أسس الترجمة السليمة القائمة على إجادة اللغتين ، وعلى ذوق أدبى فى معظم الأحيان . من أشهر هؤلاء إبراهيم عبد القادر المازنى ومحمد السباعى وعباس حافظ وخليل مطران ومحمد عوض محمد والدكتور زكى نجيب محمود وفخرى أبو السعود وعبد الرحمن صدقى ومحمد عبد الله عنان ودرينى خشبة ، وأمثالهم كثيرون .

وفى خلال هذه الفترة التى تقدمت فيها الترجمة اهتمت الصحافة بنشر القصة القصيرة المترجمة ، إذ كان وعى القراء — أو نسبة منهم — قد ارتقى

عن مجرد الميـل إلى التسلية بالمغامرات والحوادث الغريبة التى تدور عليها الروايات السابقة . وكانت جريدة « كوكب الشرق » على رأس الصحف اليومية التى تنشر القصة القصيرة ، إذ كان لصاحبها « أحمد حافظ عوض » مشاركة قديمة فى ترجمة القصص والروايات . ولما أنشأ أحمد حسن الزيات مجلة « الرواية » خاصة بالقصة وجه أكثر الاهتمام إلى القصص القصيرة المترجمة .

وبفضل الترجمة — على اختلاف أنواعها ومراحلها — ذللت اللغة العربية ومرنت على أداء الأغراض القصصية الحديثة ، وجدت فيها تعبيرات جديدة .

وكان لترجمة القصص ، ولاتصال الأدباء بالأدب الغربى ، الأثر الأكبر فى نشوء فن القصة فى الأدب العربى الحديث ، سواء من حيث وجود الكتاب القصصيين ، أو من حيث تربية الميل إلى قراءة القصص بين جماهير المتعلمين . وأخذ هذا الفن — شيئاً فشيئاً — موضعه من الاعتبار فى الأدب حتى صار أروج أجناسه ، وإن لم يظفر باهتمام النقد الأدبى به — إلا قليلا — حتى نهاية فترة هذا البحث وبعدها بسنوات .

ومن النقـد القصصى القليل مقال ليحيى حقى عن قصتى « أهل الكهف » و « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، نشرته مجلة « الحديث » فى حلب سنة ١٩٣٤ وألحقه يحيى حقى بآخر كتابه « فجر القصة المصرية (١) » .

---

(١) ص ١٢٣ وما بعدها .

# المحاولات الأولى

- عبد الله نديم
- لبيبة هاشم
- قصتان لمنصور فهمى
- عودة الى لبيبة هاشم
- قصة لخليل مطران
- التيار المزدوج
- المويلحى
- ليالى سطيح
- المنفلوطى
- نتائج المحاولات

# عبد الله نديم

هل يمكن أن نعد هذا أول الطريق ؟

قلت ذلك لنفسي عندما بلغت — في جولتي بين الصحف والمجلات — العدد الأول من جريدة « التنكيت والتبكيت » لصاحبها « عبد الله نديم » (١) وقرأت له فيها ما يشبه القصص القصيرة ، ولاشك أنه لم يكن يقصد أن يكتب قصة ، إنما هي مادة صحفية بطريقة تلقائية ، فجاءت هكذا ، كتب تحت عنوان « عربي تفرنج » :

« ولد لأحد الفلاحين ولد فسماه زعيط وتركه يلعب في التراب وينام في الوحل حتى صار يقدر على تسريح الجاموسة مع البهائم في الغيط يسوق الساقية ويحول الماء . وكان يعطيه كل يوم أربع حندويلات وأربعة أمخاخ بصل . وفي العيد كان يقدم له اليخني يمتعه بأكل اللحم .

وبينما هو يسوق الساقية وأبوه جالس عنده مر بهما أحد التجار فقال لأبيه : لو أرسلت ابنك إلى المدرسة لتعلم وصار إنساناً .

فأخذه وسلمه إلى المدرسة ، فلما أتم العلوم الابتدائية أرسلته الحكومة إلى أوربا لتعلم فن عينته له .

فبعد أربع سنين ركب الوابور وجاء عائداً إلى بلاده ، فمن فرح أبيه حضر إلى الإسكندرية ووقف برصيف الجمرك ينتظره . فلما خرج من الفلوكة قرب أبوه ليحتضنه ويقبله شأن الوالد المحب لولده ، فدفعه في صدره ، وجرت بينهما هذه العبارة :

زعيط — سبحان الله عندكم يا مسلمين ، مسألة الحضن دى قبيحة جداً . .

معيط — أمال يا ابنى نسلم على بعض ازاى ؟؟

زعيط — قول بونريني وحط إيدك في إيدى مرة وخلاص .

معيط — هو يا ابنى أنا بقول منيش ريني . .

زعيط — مش ريني يا شيخ . . أنتم يا أبناء العرب زى البهائم . .

معيط — الله يسترك يا زعيط ، والله جا خيرك يا ابنى ، فوت روح فوت .

---

(١) ولد سنة ١٨٤٣ وتوفي سنة ١٨٩٦ .

فلما وصل به الكفر قامت أمه وعملت له طاجناً فى الفرن مملوءاً لحماً ببصل ، فلما رآه قال لها :

– ليه كترتى من الـ . . .؟

معيكة – من الـ .. إيه يا زعيط ؟

زعيط – من البتاع اللى اسمه إيه ..

معيكة – اسمه إيه يا ابنى ؟ الفلفل ؟

زعيط – نو ، نو . دى اللى يبق لو راس فى الأرض . .

معيكة – والله يا ابنى ما فيه ريحة التوم . .

زعيط – البتاع اللى يدمع العينين ، اسمه انيون .

معيكة – والله يا ابنى ما فيه انيون ولا . دا لحم ببصل .

زعيط – سى سا . بصل بصل . .

معيكة – ويا زعيط يا ابنى ، نسيت البصل وأنت كان أكلك كله منه ؟

معيط شكاه لأحد النبهاء وقال : ولدى توجه لأوربا وحضر يذم بلاده وأهله ونسى لغته .

فقال له النبيه : ولدك لم يتهذب صغيراً ولا تعلم حقوق وطنه ولا عرف حق لغته ولا قدر شرف الأمة ولا ثمرة الحرص على عوائد الأهل ولا مزية الوطنية ، فهو إن كان تعلم علوماً إلا أنها لا تفيد وطنه شيئاً ، فإنه لا يميل إلى إخوانه ، ولا يستحسن إلا من يعرف لغتهم ، على أنه أصبح كالحجل لما أراد أن يقلد الغراب فى مشيته ، وعجز عن التقليد واستحال عليه عوده لطبيعته الأولى ، فأصبح يقفز قفزاً وقد خرج عن حد الجنسية وطباع النوعية . ولا يفعل فعل ولدك إلا لئيم جاهل بوطنه ، فكم من شبان تعلمت فى أوروبا وعادت محافظة على مذهبها وعوائدها ولغتها وصرفت علومها فى تقدم بلادها وأبنائها ، ولم ينطبق عليهم عنوان « عربى تفرنج » .

حدث متخيل على نمط الواقع ، تتوافر له الوحدة والحبكة ، وشخصيات ذات ملامح ناطقة مرسومة من خلال الحوار ، وحوار ناضج كأنضج ما يكون الحوار ، وموضوع تخدمه كل هذه العناصر بتركيز لا فضول فيه ، فيما عدا « الخطبة » الأخيرة التى أجراها على لسان النبيه ، وهى كل عيب هذه الأقصوصة وقد استعمل هذه الشخصية « النبيه » فى أقاصيص أخرى كتبها على هذا النمط ، وهى تشبه « الحارث بن همام » و « عيسى بن هشام » من حيث وضعها للرقابة على بقية الأشخاص والحكم على تصرفاتهم ، وواضح أن الكاتب يتقمصها ويتكلم على لسانها كلاماً مباشراً .

والموضوع الذى تعالجه الأقصوصة ، وهو تنكر بعض المبعوثين إلى

الخارج لوطنهم ، وترفعهم على أهلهم ومواطنيهم ، وتنكرهم لكل القيم القومية ، طرق فى القصص بعد ذلك بعشرات السنين ، كما فى « قنديل أم هاشم » ليحيي حقى ، على اختلاف كبير فى المعالجة الفنية بطبيعة الزمن والتطور .

وقد تناول عبد الله نديم فى أقاصيص أخرى موضوعات أخرى مستمدة من اهتمامات عصره ومشكلات مجتمعه ، واهتم اهتماماً خاصاً بشرور الأجانب فى مصر واستغلالهم للبلاد وأهلها فى حماية الامتيازات الأجنبية ، ففى قصة الفلاح والمرابى يجرى الحوار الآتى بين الزارع والتاجر الأجنبى :

ز – عاوز ميت جنيه بالفرط يا سيدى . .
ت – فرط المائة عشرون كل سنة.
ز – اعمل اللى تعمله .
ت – شيل عشرين من مائة تبقى كام ؟
ز – هو انا كاتب ؟ شوف يفضل كام .
ت – يبقى سبعين . .
ز – يدوب كده .
ت – دلوقت صار لى مائة جنيه ، ضم عليهم عشرين واكتب الكمبيالة .
ز – اكتب وخد الختم أهو . .

وعند السداد يصبح الفلاح مديناً للتاجر بمائتين وعشرة جنيهات ونصف جنيه . . ولما يعاتب « النبيه » التاجر على هذا الاحتيال يقول له التاجر الأجنبى :

« يا خبيبى ، الزارع خمار ، وأنا إذا كان موش يعمل كده موش لازم يجى تاجر ينكرجى بعد خمسة سنة . . » .

وحوار هذه القصة والقصة السابقة يدلنا على الإحساس الغريزى بفن القصة لدى عبد الله نديم ، فهو لم يتصل بهذا الفن فى أدب الغرب إلا ما عسى أن يكون قد قرأه من الروايات القليلة التى ترجمت أو مصرت على نحو ما سبق بيانه .

وفى أقصوصة « سهرة الأنطاع » يقول لنا إنه دخل مع هؤلاء « الأنطاع الذين اجتمعوا فى بيت موسر كبير منهم ، فرآهم واجمين صامتين ، فتبادر إلى ذهنه أولا أن رب الدار قد نزل به مكروه ، وجاء هؤلاء يواسونه وجلسوا معه محزونين . ولكنه وجه إليهم عدة أسئلة عما يجدر بهم أن يشغلوا أفكارهم

به كتقدم أوربا وانتشار تجارتها ، أو ما يستغلوا فيه ثرواتهم لنفعهم ونفع البلاد ، أو ما أتت به الصحف من الأنباء ، فأجابه صاحب الدار بأن كل ذلك لا يهمهم وأن تقدم البلاد أو تأخرها لا يفيدهم شيئاً أحسن مما هم فيه ، وأن الذى يهمهم هو مزاجهم وتناول « مكيفاتهم » وتبادل النكت والضحك . وبهذا تبينت له حقيقة « الأنطاع » وهى أنهم اجتمعوا لتعاطى ( الكيف ) وأنهم يجلسون صامتين فى انتظار دواعى الأنس ، وقد وصف مجلسهم وتكاسلهم فيه وصفاً دقيقاً مميز الملامح والتفصيلات .

ومن العجيب أن تقوده الغريزة القصصية أيضاً إلى كتابة ما يشبه القصة الرمزية ، وذلك فى أقصوصة بعنوان « مجلس طبى لمصاب بالإفرنجى » وكانت مصر قد وقعت فريسة للدين الأجنبى على يد « اسماعيل » وبسبب إسرافه ولهوه فتدخل الأجانب فى شئونها بحجة هذا الدين ، وفرضوا عليها ما سمى بالمراقبة الثنائية وأنشئ صندوق الدين .

فى القصة شاب ( يرمز إلى مصر ) يصفه الكاتب بأنه قوى سليم البنية جميل الطلعة ، يحوطه أهله بالرعاية ويحمونه من كل أذى ، ولكن دجالا ( يرمز إلى الأجانب ) ماهراً أتقن فن الخداع والاحتيال استطاع أن يتسلل إليه ، فأوهم أهله بأنه من ذوى الورع والتقوى ، فانخدعوا به وأمنوا له وأسلموه إياه ، فراح يعرضه فى الأسواق والطرقات ، وجلب له من الغوانى الحسان من تعارض الشمس بحسنها وتكسف البدر بنورها ، وأوعز إلى الحسان الغوانى أن يغازلن أهله بنغمات تحرك الجبان ، فانصرف الأهل إليهن ، وغفلوا عن فتاهم ، فانفرد به الدجال المحتال ، وأغرى به الفتيات الملاح ، فتمنع حيناً ، وعصمه أولا حياؤه وطهره الذى نشأ عليه ، ثم استجاب للإغراء الشديد والخصم العنيد ، فسار فى الطريق التى رسمها المنافق الخداع . وما هى إلا رشفة كأس حتى أصيب بالداء الإفرنجى ( الزهرى ) فاصفر لونه وارتخت أعضاؤه وذهبت بهجته وغارت عيناه وتشوه وجهه وتبدلت محاسنه بقبائح تنفر منها الطباع . وفطن بعض أهله لأمره ، فبكى وانتحب وأخذ يذرف

العبرات ويصعد الزفرات ، وجمع له الأطباء يشخصون داءه ويركبون له الدواء لعله يبرأ من علته ويقف سريان الداء ، وأقبل أهله متلهفين لمعرفة رأى الأطباء وسماع نصحهم فطلبوا إليهم الهدوء ومساعدتهم فى العناية به وحفظه من أن يصل إليه أجنبى غريب ، وأخذ أهله يعملون بمشورة الأطباء ويبذلون فى خدمته والمحافظة عليه ما وسعهم من الجهد .

وعيب هذه الأقصوصة الرمزية أن حادثها الظاهر الذى يرمز غير مبرر فى بعض أجزائه ، كعرض المختال الشاب فى الأسواق ، وهى إلى هذا تعتمد على السرد والوصف ، وليس فيها حوار أو مشهد مجسد مصور .

ولكننا إذا نظرنا إلى هذا الصنيع القصصى وجدناه شيئاً عجيباً فى ذلك الوقت . كانت ثقافة عبد الله نديم هى ثقافة الأدباء من أمثاله الذين لم يتصلوا بالأدب الغربى ، لابطريق مباشر ولا غير مباشر ، فلم يزد ماعرفوه أو ماعسى أن يكون بعضهم قرأه ، على تلك الروايات التى مصرت ولم يكن لها طابع ولا سمات أدبية ، إلى ما عرض من مسرحيات مصرت هى أيضاً كما مصرت الروايات .

ولابد أن عبد الله نديم قد تأثر بتلك المسرحيات فى بضع تمثيليات مدرسية ألفها لتلاميذ مدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية بالإسكندرية ، وكان ناظراً لها فى الوقت الذى أصدر فيه « التنكيت والتبكيت » .

والواقع أن عبد الله نديم كان غريباً فى عصره وسابقاً لزمنه ، كما يقال فى مثله ، وقد عدل عن السجع والزخارف اللفظية منذ أصدر « التنكيت والتبكيت » وأطلق أسلوبه متحرراً منها ، على حين ظلت الصحافة نفسها تصدر مرصعة بالسجع بعد ذلك عشرات السنين . ولو أنه اتصل بأصول الفن القصصى ودرسه وتوفر عليه ، أو أمهلته الأحداث السياسية ، لكان لنا منه قصاصاً رائداً تقدم بنهضة القصة عندنا نحو أربعين سنة .

كتب عبد الله نديم هذه الأقاصيص فى الوقت الذى بدأ فيه « جى دى

موباسان »[1] ، و « أنطون تشيكوف »[2] أستاذا القصة القصيرة فى العالم أو لعلهما لم يكونا قد بدآ بعد ، كتابة القصة القصيرة . نشأ كل من موباسان وتشيكوف فى بيئة قصصية وسبقتهما تجارب فى لغتيهما ، ولكن عبد الله نديم شق بهذا الذى كتبه على هذا النسق طريقاً فى العربية لم يسبق إليه . ربما كان للعالم منه أستاذ فى فن القصة القصيرة لو توافرت له ثلاثة أمور : تجارب سابقة فى لغته ، وبلد آمن من الغزو الأجنبى لا يشغله الدفاع عنه ، ولغة منتشرة فى العالم .

لقد كان مشغولا بفكرة الإصلاح الاجتماعى إلى جانب همه الوطنى وتطلعاته القومية ، التى بذرها أو أثارها فى نفسه ، وفى نفوس غيره من شباب ذلك الزمن ، جمال الدين الأفغانى . فحمل هم بلاده وأرقه ما وصلت إليه من ضعف وما لقيته من هوان أمام الغزو الأجنبى فى مختلف صوره .

ما بدأ النديم بتلك الأقاصيص فى « التنكيت والتبكيت » حتى جذبته الأحداث ، وعهد إليه « عرابى » فى نشر الدعوة الوطنية عن طريق التجوال فى مختلف بلاد القطر ، وكان يتذرع إلى هذه الرحلات بدعوى أنه يحصل اشتراكات الجريدة . ورأى عرابى أن الأمر أجل من التنكيت ، فاتفق معه على تغيير اسم الجريدة ، وسميت « الطائف » ، ودخل الأمر فى جد أكبر إذ هوجمت البلاد عسكرياً ، وجند النديم قلمه فى المعركة ، ثم كانت فاجعة الاحتلال ، واختفى النديم تسع سنوات قبض عليه بعدها ، ثم عفى عنه ، ثم نفى إلى الخارج ، ثم عاد ، وأصدر جريدة « الأستاذ » ولم يعد إلى كتابة الأقاصيص .

وهو فى الواقع لم يكن يقصد إحداث فن قصصى فى أدب العربية ، إنما كان ذلك شكلا هدته إليه فطنته ، أو قل روح الفنان الكامنة فيه ، إلى أن يتخذه أداة لنقد المجتمع وبث أفكاره الإصلاحية ، على أننا سنرى هذا الدافع

---

(١) ولد سنة ١٨٥٠ وتوفى سنة ١٨٩٣ .

(٢) ولد سنة ١٨٦٠ وتوفى سنة ١٩٠٤ .

الاجتماعى الإصلاحى فى محاولات قصصية بعد ، حتى فى القصص الفنية الناضجة نفسها .

وبعد فنعود إلى السؤال الذى بدأنا به هذا الفصل ، وهو « هل يمكن أن نعد هذا أول الطريق » .

نستطيع أن نقول إنه « أول » ولكن أى طريق ؟ إن أمامنا مسافة طويلة قطعها الزمان حتى وصل إلى القصة القصيرة فى أول تخلقها بشكل كامل تقريباً ، وباتجاه واقعى تصلح أقاصيص عبد الله نديم أن تكون مبدأ له ، وفى خلال ذلك محاولات مختلفة عن هذا الاتجاه ، ومختلفة فيما بينها ، فهى بعيدة عن أن تكون تطوراً لما كتبه عبد الله نديم ونمواً منه .

نشرت أقاصيص النديم فى بضعة أعداد من جريدته الأولى ، ثم طواه الزمان عن الأبصار ، وظلت فى طياته حتى حفظت صحائفها واستقرت فى مخازن دار الكتب بالقلعة . وما كان أسعدنى بعطر الفن يهب على من صفحات صفراء ملصقة أطرافها المتآكلة بقصاصات ورق شفاف .

لا أظن « لبيبة هاشم » قرأت تلك الأقاصيص ، ولا محمد المويلحى ، ولا المنفلوطى ، ولا محمد تيمور ، وإن كانت قصص هذا شبيهة بها فى الاتجاه والروح ، وبعد ذلك اختلاف بينهما كالاختلاف بين عمل بدائى وآخر متحضر وفى كليهما عطر الفن .

حتى الذين قرأوا الأقاصيص النديمية لم يلقوا إليها بالا ، ولم يقفوا عندها كعمل قصصى ، بل كانت فى نظرهم مادة صحفية فكاهية تقرأ وتمضى .

# لبيبة هاشم

كان « المعلم » الثانى من معالم الطرق فى جولتنا بالصحافة ، قصص « لبيبة هاشم »[1] ، وهى لبنانية الأصل ، جاءت إلى مصر مع أهلها وهى صغيرة ، وأقامت وتزوجت بها ، وتتلمذت لإبراهيم اليازجى صاحب مجلة « الضياء » ، وكانت هذه المجلة نصف شهرية وتغلب عليها الموضوعات الأدبية واللغوية ، إذ كان صاحبها من رجال اللغة فى عصره ، وكانت تنشر فى كل عدد « رواية » فى باب « فكاهات » وهى قصص قصيرة مترجمة[2] وإن لم يذكر الكاتب المترجم عنه . وقد نشرت فى سنتها الأولى ( ١٨٩٨ ) قصتين مؤلفتين فقط إحداهما لموسى صيدح ، والثانية للبيبة هاشم ، أما الأول فلم نر له قصصاً مؤلفة بعد ذلك ، وقصته لا تختلف كثيراً عن قصة لبيبة هاشم ، وترمى كل منها إلى حكاية حادثة مسلية فيها شىء من الغرابة وشىء من الوعظ يقحم أحياناً ، كما تقول لنا لبيبة هاشم فى أول قصتها « حسنات الحب » :

« يأذن لى القارئ أن أقص على مسامعه حادثة جرت حقيقة ، وهى مع ما فيها من غرابة الواقعة وفكاهة الحديث لا تخلو من فائدة للمطالع إذ تنبه إلى التحذر من مثلها مما يمكن حدوثه فى كل زمان ومكان » .

نرى كثيراً فى قصص المحاولات الأولى حرص الكاتب على أمرين ، الأول التنبيه إلى أن حوادث القصة وقعت فعلا وإن كانت أغرب من الخيال ، والثانى النص على فائدتها وعبرتها ، وكثيراً ما يكون هذا فى تعليق أخير .

ونلاحظ الأمر الأول حتى فى القصص المترجمة ، فى إحداها يبدأها

---

( ١ ) ولدت سنة ١٨٨٠ وتوفيت سنة ١٩٤٧ .

( ٢ ) كان أكثر المترجمين إنتاجاً فى المجلة نسيب المشعلانى .

المترجم هكذا : « هى حادثة واقعية ، كتبها عن نفسه واحد من مفتشى الشحنة (البوليس) بلندن يقال له ادوارد قال . . . الخ » .

ويبدو لى أن ذلك راجع إلى أن فن القصة كان يتقدم إلى الناس فى استحياء وارتياب ، لأنهم يصمونه بالعبث ومجرد اللهو ، ولا يأخذونه مأخذ الجد ، فكان يحاول أن يؤكد نفسه وينفى عنه تهمة « التلفيق » الخيالى والتفاهة المسلية .

وتقص لبيبة هاشم — بعد تلك المقدمة — حادثة تجرى وقائعها فى القسطنطينية ، ولكى تؤكد أنها جرت حقيقة تذكر أنها وقعت مساء يوم ١٥ يونيو سنة ١٨٩٨ . فتاة جميلة فى ثياب راهبة طرقت باب قصر إحدى الأسر ففتح لها البواب الذى فتن بجمالها ، وقالت لصاحبة القصر إنها راهبة من أخوات المحبة فى مصر أرسلتها رئيسة الدير لبعض الأغراض فى تركيا ، وقد جاء عليها الليل فى الطريق ، فلجأت إلى هذا القصر لما سمعت عن أهله من كرم الأصل والأخلاق ، وتريد أن تبيت الليلة ، فرحبت بها صاحبة القصر ، وأنزلتها فى إحدى غرفه ، واستبد بالبواب الشوق إلى رؤية الفتاة التى وقع فى حبها قلبه أول ما رآها . فتسلل إلى غرفتها ، ونظر من ثقب الباب فرآها مدججة بالسلاح ، وقد خلعت ثياب الرهبنة ، وتتدلى من حزامها سلسلة مفاتيح ، ورآها تشير بالمصباح إلى آخرين فى الخارج ، وكشف أمرها لسادته . وقبض عليها رجال الشرطة هى وأفراد العصابة ، وكان كشف أمر هذه اللصة من (حسنات الحب) .

والقصة مكتوبة بأسلوب مسترسل خال من التكلف ملائم للسياق القصصى متقدم بالنسبة لعصره ، وشخصياتها موصوفة من الخارج تتحرك تبعاً لما تريد الكاتبة من التشويق والمفاجأة ، وليس فيها انفعال بموضوع تعالجه معالجة فنية ، شأن كل التقصص فى تلك الفترة ، ونراها تتكلف الدلالة على المغزى الذى أشارت إليه فى المقدمة ، ومن قولها فى هذه المحاولة : « والحب كم له من حسنات » .

واستمرت لبيبة هاشم تكتب فى مجلة « الضياء » قصصاً قصيرة من هذا اللون على قلة ، إلى جانب مشاركتها فى القصص المترجمة للمجلة ، ولما توقفت « الضياء » أصدرت هى مجلة « فتاة الشرق » على غرارها سنة ١٩٠٦ وزادت عليها العناية بشئون المرأة ، واستأنفت فيها نشر قصصها المؤلفة ، وظل مفهوم القصة القصيرة عندها كما هو : حوادث كثيرة تقوم على المبالغة والتشويق والمفاجأة والوعظ ، وأكثر هذه الحوادث يدور بين لبنان ومصر وسوريا وتركيا ، ومعظمها يشبه ملخص القصة الطويلة . وقد كتبت قصتين طويلتين هما « شيرين » و « قلب الرجل » نشرتهما مسلسلتين فى « فتاة الشرق » ، ثم جمعت كلا منهما فى كتاب ، ولم تجمع قصصها القصيرة . وقد وفقت فى رواية « فتاة الشرق » أكثر من « قلب الرجل » الأولى اجتماعية عصرية ، والثانية محاولة تاريخية ، وإجادتها الفنية فى « شيرين » لا نراها فى سائر ما كتبته من قصص .

ومن قصصها القصيرة التى نشرتها بمجلتها فى السنة الأولى قصة « جزاء الاحسان » تبدأها — على عادتها بتحديد تاريخ وقوع الحادث — هكذا :

« فى أواسط ديسمبر سنة ١٨٩٨ كان يرى منزل حقير فى أحد شوارع الإسكندرية مؤلف من غرفتين صغيرتين تمثلان للناظر حالة الفقر والشقاء .

فى ذلك المسكن مريض يطلب إلى زوجته أن تأتى بطبيب ، فتذهب إلى أحد الأطباء ، فيكتفى الطبيب ببعض وصفها للمرض ، لأنه لمح علامات فقرها ، ويكتب لها تذكرة الدواء ، وتعمل جاهدة للحصول على ثمن الدواء ، وهو عشرة قروش ، ثم يراها شاب فى الطريق فيرثى لها ويعطيها ريالا .

وتلجأ إلى مصادفة ظاهرة إذ يحدث أن سائق سيارة يدهس بسيارته غلاماً فى الشارع ، الغلام ابن بطلة القصة ، والسائق هو الشاب الذى كان قد منحها الريال فأنقذ حياة زوجها ، وعند المحاكمة تتقدم إلى القاضى وتطلب تبرئة المتهم « جزاء الإحسان » .

وهى قصة وعظية كما ترى وحوادثها مفككة ، ولكن قيمتها فى عرض الكاتبة لمظاهر الفقر ومظاهر الغنى والمفارقة بينهما فى المجتمع ووصف ذلك بدقة ، وكانت النغمة الرومانسية قد ظهرت فى الأدب العربى إذ ذاك بتأثير الأدب الفرنسى ، وخاصة على يد المنفلوطى ، ولهذا نرى القصة تشبه عبرات المنفلوطى .

ونتتبع هذه الكاتبة مع مرور الزمن ، فلانراها تتقدم إلا فى الأسلوب وطلاقة التعبير ، أما المفهوم الفنى للقصة القصيرة فلم تصل إليه ، برغم مزاولتها للترجمة القصصية ، ونلحظ أن القصص القصيرة التى كانت تترجمها ولم تكن تذكر اسم كاتبها ، حوادثها كثيرة مضغوطة ، مما يدل على أنها فى الأصل قصص طويلة ، وهى فى هذا تعد أنموذجاً للمترجمين فى عصرها ، وعلى هذا يبدو لى أن القصة القصيرة بمعناها الحديث على نحو ما كتبها روادها فى الغرب ، أمثـــال موباسان وتشيكوف وادجار آلان بو ، لم تظهر فى اللغة العربية مترجمة إلا متأخرة . أما متى ظهرت مؤلفة فنحن فى الطريق إليها .

## قصتان لمنصور فهمى

ومما يدل على نوع فهم لبيبة هاشم للقصة القصيرة أنها نشرت بمجلتها « فتاة الشرق » فى يناير سنة ١٩١٩ قصة قريبة من سمت القصة القصيرة الفنية الحديثة ، نشرتها فى غير باب « فكاهات — رواية » المخصص لنشر القصص فى المجلة ، نشرتها كمقال وكان العنوان « التوبة » وكتب تحته « بقلم حضرة الكاتب الاجتماعى القدير منصور فهمى » وهى تصور حمالا يعيش فى مدينة أسيوط مع أمه العجوز وابنه الذى ماتت أمه ، يسكر الحمال ذات ليلة ويعربد ثم يعود إلى بيته فى وقت متأخر ، ويدق الباب ، فلا يسعفه أحد بالفتح ، فيسب ويلعن ، وأخيراً استيقظ ابنه فقام وفتح له ، فضربه وشج رأسه ، وهرب الصبي واختفى ، ويصور الكاتب حزن البطل على ابنه ، وبحثه عنه دون طائل ، ثم توبته على يدى شيخ متصوف ، تصويراً واقعياً وإن كان يجنح فيه أخيراً إلى جو غريب من كرامات المشايخ ، لا شك أنه تأثر فيه برومانسية الغرب إلى جانب ما فى أعماقه من الإيمان بمثل هذه الكرامات .

على أننا نرى فى المجلة نفسها بعد ذلك بثلاثة أشهر ( مارس سنة ١٩١٩ ) قصة أخرى للدكتور منصور فهمى نشرت فى باب القصص ( فكاهات — رواية ) قد يكون ذلك تصحيحاً للوضع بناء على اعتراض الكاتب وقد يكون لسبب آخر . وفى ذلك الوقت كانت قد بدأت جريدة السفور تنشر بواكير القصة الفنية القصيرة كما سيأتى ، ولكن أكثر الصحف والمجلات — ومنها فتاة الشرق — لا تزال بعيدة عن هذه البواكير ، ما عدا قصة منصور فهمى وعنوانها « ابن الحاج نصر » .

تبدأ بهذه البداية التى تهب كريح الشمال الآتية من وراء البحر الأبيض المتوسط :

« أنا ذا ابن الحاج نصر ، الله . . الله . . ما الذى حل فى الدنيا ؟
قال ذلك بصوت مرتفع . . . » .

والحاج نصر كان غنياً عريقاً فى القرية ، ولكنه أسرف وأتلف ماله ثم مات ولم يترك لابنه شيئاً ، واضطر ابن الحاج أن يعمل أجيراً فى أرض رجل حديث الغنى بالقرية ، ومرة أهانه « الحولى »، فخرج من البلد ثائراً حتى مر برجل كان رفيقاً لأبيه ، فأكرمه وفاء منه وعرفاناً لفضل سيده الراحل ثم أتى إليه أمين المخازن بأمر صاحب الأرض واسترضاه ، وعاد إلى العمل فى الساقية ، حتى فاجأه الصرع وهوى إلى بئر الساقية .

وفى خلال ذلك رسم لنا الكاتب شخصية « ابن الحاج » كنموذج لعزيز قوم ذل وأعطانا لمحات إنسانية وشاعرية فى تصوير العلاقات بين أفراد القصة .

ولم نر بعد قصصاً لمنصور فهمى ، فقد عدل عن كتابة القصص وانصرف إلى نواح أخرى من الكتابة والنشاط الثقافى وأعمال الوظائف التى تولاها . واليقين أن هذه الباكورة كانت — لولا ذلك — ستفضى إلى ثمرات أنضج وكنا كسبنا كاتباً من كتاب القصة البارزين .

## عودة إلى لبيبة هاشم

ونعود إلى لبيبة هاشم فنجد نشاطها فى كتابة القصة يفتر ويقف عند الحد السابق ، برغم أنها عمرت ، وقد اهتمت فى مجلتها بالشئون النسوية والتربوية، ويظهر لنا ميلها التربوى فى القصص منذ البداية ، إذ تحرص على الناحية التعليمية فيما تؤلفه منها ، وحتى فيما تترجمه . وقد دعيت للمحاضرة فى الجامعة المصرية القديمة ، تؤلقت عدة محاضرات ، ثم سافرت إلى سوريا سنة ١٩١٩ وتولت التفتيش هناك فى مدارس البنات . ثم هاجرت إلى جمهورية تشيلى بأمريكا الجنوبية سنة ١٩٢١ وأنشأت فى مدينة شيكاغو مجلة « الشرق والغرب » ولكنها عادت إلى القاهرة سنة ١٩٢٤ فتابعت إصدار مجلة « فتاة الشرق » إلى أن توفيت سنة ١٩٤٧ ..

وإلى جانب لبيبة هاشم نرى أخريات يكتبن قصصاً قصيرة على غرارها ، منهن أوليفيا عبد الشهيد ، وندرة ألوف و « الزهرة » ويبدو أن الاسم الأخير اتخذته سيدة أو آنسة رأت إخفاء اسمها الحقيقى .

وهناك بعض الرجال مثل نسيب المشعلانى الذى كتب بعض القصص إلى جانب الغزير الذى ترجمه على طريقة التمصير السابقة .

## قصة لخليل مطران

وكانت هذه « المدرسة » ذات طابع واحد، طابع صحفي يرمى إلى تسلية القراء ولا بأس بوعظهم وإرشادهم . ومما نراه فى السنة الأولى لمجلة فتاة الشرق (سنة ١٩٠٦) قصة لخليل مطران مثل تلك القصص ، عنوانها « نايف وصالحة » كتبها على لسانه بطريقة تحدد شخصيته وأكد أنها من مشاهداته ، قال فى أولها :

« أكتب لقراء فتاة الشرق قصة عاينت وقائعها ووصفتها لهم كما شاهدتها بلا ترتيب ولا تحشية ولا تحلية ولا التماس حيلة مما يراد به فى القصص زيادة التأثير » .

ثم يقول إنه رأى فتاة قروية فى الطريق تبكى وتنتحب وتغنى :

نايف على الفتيان يا نايف
أبوك وعمك همى وهمك

وعلم أنها تحب شاباً اسمه « نايف » طلب للتجنيد ، ورأى رجالا من أقاربها يضربونها ، ويحاولون عبثاً أن يأخذوها ، وثار الحاضرون وقاوموا أقارب الفتاة وأبعدوهم عنها ، وبعد خمس عشرة سنة رجع إلى تلك القرية فدعاه رفاقه إلى مجتمع أنس « فلما انتظم العقد ودارت الكأس وأشرقت وجوه أولئك الفتية الأصحاء الأشداء وهاجهم السرور أخذوا ينشدون المرقص والحماسى من أناشيدهم ، فما خلتهم إلا أسود حرب ، ولكنهم لنكد طالعهم لا عمل لهم فى وطنهم إلا حرث الأرض والقيام عليها » .

هكذا كانت نظرة المجتمع إلى الزراع ، والكاتب يجارى فى ذلك مجتمعه . ووصف أولئك الفتية ومجلسهم لا يفيد فى سياق القصة إلا أنهم أنشدوا : « نايف . . . الخ » .

فتذكر الفتاة وسأل عنها فعلم أن نايف رجع ، أما صالحة — وهو اسم الفتاة — فلم يعرف أحد إلى أين ذهبت . ولما قابل نايف وتحدث معه وجده

ساخطاً عليها لأنها فضحته وأنه لم يحبها كما أحبته . وهنا يعطينا الكاتب تعبيراً شاعرياً رائعاً عن طريق التشبيه فيقول : « ففارقته وأنا أقول فى ضميرى إن النساء كقطرات الندى بعضها تقع على غصن ناضر فيمتصها وتحيا به وبعضها تقع على غصن جاف فإذا هزه الهواء سقطت عنه إلى الأرض » .

وذهب إلى دمشق فرأى جنازة يمشى خلفها ضابط تركى عرفه قديماً ، قال له إنها جنازة خادمة فلاحة كانت عنده ، وكان قد رآها تتسول فى الطريق فأخذها إلى بيته وظلت فيه كالمجنونة . . وعرف الكاتب من حديث الضابط أنها صالحة .

ثم ينتقل بنا إلى جو آخر يسرف فى وصفه بما فيه من مشاهد الطبيعة الجميلة ، ويحكى لنا على لسان هذا الصديق — قصة خلاف بينه وبين زوجته ثم يقول « فقصصت قصة تلك الفتاة الوفية لصديقى وامرته عسى أن تفيدها فائدة » ويختمها قائلا :

« فما انتهيت من قولى هذا حتى سرنى وسر صديقى أن سمعنا امرأته تقول بصوت منخفض عن شعور وتأثر : يرحمها الله » .

والقصة — كما ترى مفككة متعددة الوقائع والأجواء ، ولكنها مع هذا حديث شاعرى جميل ، إن فقد مقومات القصة الفنية فقد دل على شاعرية مطران .

# التيار المزدوج

ننتقل بعد ذلك إلى معلم آخر من معالم طريقنا ، وهو طريق غير ممهد ، لا يكاد يفضى بعضه إلى بعض ، ولا يمتد إلى أمام على طول الخط ، إذ نجد فى الفترة نفسها ، التى كانت تكتب فيها تلك القصص ، تياراً آخر [1] يحاول بجد وإصرار أن يضع فن القصة موضع الاعتبار فى الأدب العربى الحديث ، مرتكزاً على أساس من التراث العربى ، مستمداً من فن الغرب ، وكان أفراد هذا التيار قد استفادوا من الحركتين الحديثتين : حركة بعث التراث العربى عن طريق المطبعة الحديثة ، وحركة الاتصال بأدب الغرب وثقافته ، سواء بقراءته فى أصوله أو بالترجمة .

ويبدو أن هذا التيار كان فى عصره حلا لموقف وجد الأديب العربى نفسه فيه منذ بداية العصر الحديث ، وجد نفسه حائراً بين الشرق والغرب ، واقعاً فى منطقة الشد والجذب بين أصوله العربية ووافد الحضارة الغربية ، حتى الذين خيل إليهم أو إلى الناس أنهم فرغوا من هذه الحيرة ، إما بالتعصب للتراث ، وإما بالانجذاب إلى الغرب والتنكر للأصول ، حتى هؤلاء لم تخل أعماق نفوسهم تماماً من التطلع إلى الطرف الآخر المقابل للطرف الذى أخذوا موقفهم فيه .

ولقد كانت دعوة جمال الدين الأفغانى [2] إلى النهوض ومقاومة الغزو الأجنبى بأشكاله المختلفة ، مع الأخذ بالصالح النافع من الحضارة الغربية ،

(١) بدأه محمد المويلحى بنشر سلسلة « فترة من الزمن » سنة ١٨٩٩ فى جريدة « مصباح الشرق » التى كان يصدرها والده إبراهيم المويلحى ، وجمعها بعد ذلك ( سنة ١٩٠٦ ) فى كتاب بعنوان « حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن » .

(٢) حضر إلى مصر سنة ١٨٧١ .

كانت هذه الدعوة فى الواقع إثارة لما يعتمل فى النفوس وتعبيراً عن الأمانى الكامنة ، ولهذا لقيت صدى طيباً ، وأخذت على أنها الحل الموفق للمشكلة .

وتلقف الأدباء هذا الحل الذى وفقوا به بين ما غرسته دراسة التراث فى نفوسهم من حب عميق للغة العربية وبلاغتها ، وبين ما بهرهم من فنون أدبية جديدة تفد إليهم من الغرب ، فنشأ هذا التيار وكأنه نتيجة بحث طويل عن الشخصية العربية فى عالم الأدب ، وما ينبغى لها أن تكون فى العصر الحديث .

ولهذا التيار فرعان ، يمثل قمة أولهما محمد المويلحى (١) ، ويمثل الثانى مصطفى لطفى المنفلوطى (٢) .

والفرعان يجتمعان عند أصل واحد من حيث الشكل ومن حيث المضمون ويفترقان فى الشكل والمضمون أيضاً .

كان كل منهما معتزاً بالشكل اللغوى والأسلوب العربى ، يحتفل له ويتأنق فى اختيار ألفاظه وتركيب جمله وصياغتها على توقيع موسيقى معين ، ويجعل ذلك فى المرتبة الأولى من اهتمامه .

وكان كل منهما متأثراً بدعوة الإصلاح التى أثارها جمال الدين الأفغانى وحمل رسالتها تلاميذه من بعده ، وكانت تتناول الإصلاح السياسى والإصلاح الدينى ، والإصلاح الاجتماعى ، ولكن الأدب القصصى الممثل فى كتابة المويلحى والمنفلوطى وأضرابهما اهتم بالجانب الاجتماعى وإن كان لا يخلو من إشارات إلى الناحيتين الأخريين ، والاتجاه الذى قصدت إليه تلك الكتابات هو — فى إجماله — الدعوة إلى التمسك بالقيم والمثل الموروثة ، والأخذ بالصالح من المدنية الغربية ومحاربة الفاسد منه . وكان هذا هو المضمون الذى التقى فيه الفرعان ، وكان الإنتاج الأدبى نفسه تطبيقاً لهذا الاتجاه من حيث الارتكاز على الأدب العربى الموروث والتمسك بقيمه البلاغية ، والأخذ من الآداب

---

(١) توفى سنة ١٩٣٠ .

(٢) توفى سنة ١٩٢٤ .

# المويلحى

كان على مبارك (١) قد سبق المويلحى فى القص على طريقة المقامة متجهاً إلى المضمون العصرى ، وذلك فى كتابه « علم الدين » الذى قصد به إلى نقل المعارف المختلفة بطريقة قصصية كما قال فى المقدمة : « فجاء كتاباً جامعاً اشتمل على جمل شتى من الفوائد المتفرقة فى كثير من الكتب العربية والإفرنجية فى العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة » فهو كتاب تعليمى ليس للخيال والخلق الأدبى فيه مجال كبير ، كما فى كتاب المويلحى « حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن »

كان محمد المويلحى معتزاً باللغة العربية وآدابها ومتحمساً لها إلى درجة مفرطة ، كما يدلنا نقده لشوقى فى مقدمة ديوانه — ديوان شوقى — التى قال فيها إنه سيحاول التجديد بتأثير اطلاعه على الأدب الغربى ، ونوه بشعر الطبيعة فى الآداب الغربية ، فقال له المويلحى : ما الحديد الذى تريد إدخاله إلى العربية ؟ إنك تنظم بهذه اللغة فلابد أن ترجع إليها فى ألفاظك لأنك تتحدث بها ، وقد قرأنا مثلك فى الآداب الغربية ، فلم نجد للقوم معانى يتفوقون بها على الشرقيين ، بل إننا معشر الشرقيين نفوقهم فى المعانى ، وحتى موضوعات شعرهم التى تتغنى بها مثل « الطبيعة » للعرب فيها كثير ، وما على الشاعر المحدد من أمثالك إلا أن يتصفح دواوين القدماء ، فيجد فيها لا فى الغرب ضالته التى ينشدها (٢) .

ونأخذ من هذا النقد أمرين : الأول ما يدل عليه من المحافظة الشديدة والحرص على التراث العربى الذى اتخذه المويلحى أساساً لبنائه الحديد ، والأمر

---

(١) توفى سنة ١٨٩٣ .

(٢) الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف — ص ٢٣٦ .

الأجنبية بما يلبى حاجة التطلعات الجديدة الناشئة عن الاتصال بالغرب. واتفقت تلك الكتابات أيضاً فى أنها اتخذت الشكل القصصى وسيلة إلى الإفضاء بما يريد أن يقوله الكاتب .

والفرعان بعد ذلك يختلفان . فالمويلحى يأخذ شكل المقامة ، والمنفلوطى يسترسل متحرراً من قيود السجع . ويسلك المويلحى سبيل الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع وعرض صوره ونماذجه ، مغلباً جانب العقل على جانب العاطفة ، فكان أقرب إلى الواقعية من حيث المضمون ، وكلاسيكياً من حيث الأسلوب واللغة . أما المنفلوطى – وإن كان كلاسيكى اللغة – فقد أخذ الجانب العاطفى المفرط وأوغل فى رومانسية العصر الآتية من الغرب .

الثانى أنه كان مفرطاً فى نقده الذى لم يعمل هو بمقتضاه، فقد جدد فعلا فى هذا العمل القصصى فى ضوء ما قرأ فى الآداب الغربية ، وكان يتقن الفرنسية ، أى أنه فعل ما أراد أن يصد عنه شوقى .

لقد أراد فعلا أن يدخل فن القصة المعروف فى الغرب إلى الأدب العربى الحديث ، ولكنه لم يأخذه كما هو ، بل بحث عن شكل عربى يلائمه ، ورأى أن فن المقامة هو أصلح شىء لما يريد ، فجرى على منواله فى السجع وسائر المحسنات البديعية ، وإن كان قد تأنق فى اختيار عباراته وألفاظه بما يناسب ذوق عصره ، فلم يوغل فى غريب اللغة والألفاظ ، كما فعل الهمذانى والحريرى.

يقوم الإطار العام لقصة « حديث عيسى بن هشام » على شخصيتين : البطل والراوى ، كما فى مقامات البديع والحريرى . البطل هو « أحمد باشا المنيكلى » ناظر الجهادية فى فترة تقع فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، تخيل الكاتب أنه بعث ، على طريقة أهل الكهف ، والراوى هو « عيسى بن هشام » وهو نفس الراوى فى مقامات بديع الزمان الهمذانى . يبدأ الراوى قائلا :

« رأيت فى المنام ، كأنى فى صحراء الإمام ، أمشى بين القبور والرجام ، فى ليلة زهراء قمراء ، يستر بياضها نجوم الخضراء ، فيكاد فى سنا نورها ينظر الدر ثاقبه ، ويرقب الذر راقبه . وكنت أحدث نفسى بين تلك القبور ، وفوق هاتيك الصخور ، بغرور الإنسان وكبره ، وشموخه بمجده ، وفخره ، وإغراقه فى دعواه ، وإسرافه فى هواه ، واستعظامه لنفسه ، ونسيانه لرمسه » .

إلى أن يقول :

« وبينما أنا فى هذه المواعظ والعبر ، وتلك الخواطر والفكر ، أتأمل فى عجائب الحدثان ، وأعجب من تقلب الأزمان ، مستغرقاً فى بدائع المقدور ، مستهدياً للبحث فى أسرار البعث والنشور ، إذا برجة عنيفة من خلفى ، كادت تقضى بحتفى ، فالتفت التفاتة الخائف المذعور ، فرأيت قبراً انشق من تلك القبور ، وقد خرج منه رجل طويل القامة ، عظيم الهامة ، عليه بهاء المهابة والجلالة ، ورداء الشرف والنبالة فصعقت من هول الوهل والوجل ، صعقة موسى يوم دك الجبل . ولما أفقت من غشيتى ، وانتبهت من دهشتى ، أخذت أسرع فى مشيتى ، فسمعته ينادينى ، وأبصرته يدانينى ، فوقفت امتثالا لأمره ، واتقاء لشره ، ثم دار الحديث بيننا وجرى على نحو ما تسمع وترى ، بالتركية تارة والعربية أخرى :

الدفين – ما اسمك أيها الرجل ، وما عملك ، وما الذى جاء بك ؟

فقلت فى نفسى : حقاً إن الرجل لقريب العهد بسؤال الملكين ، فهو يسأل على أسلوبهما ، فاللهم أنقذنى من الضيق ، وأوسع لى فى الطريق ، لأخلص من مناقشة الحساب ، وأكتفى شر هذا العذاب .

ثم التفت إليه فأجبته :

عيسى بن هشام – اسمى عيسى بن هشام ، وعملى صناعة الأقلام ، وجئت هنا لأعتبر بزيارة المقابر ، فهى عندى أوعظ من خطب المنابر .

الدفين – وأين دواتك يا معلم عيسى ودفترك ؟

عيسى بن هشام – أنا لست من كتاب الحساب والديوان ، ولكنى من كتاب الإنشاء والبيان .

الدفين – لا بأس بك ، فاذهب أيها الكاتب المنشىء ، فاطلب لى ثيابى وليأتونى بفرسى « دهمان » .

عيسى بن هشام – وأين يا سيدى بيتكم فإنى لا أعرفه ؟ .

الدفين « مشمئزاً » – قل بالله من أى الأقطار أنت ؟ فإنه يظهر لى أنك لست من أهل مصر ، إذ ليس فى القطر كله من أحد يجهل بيت أحمد باشا المنيكلى ناظر الجهادية المصرية .

عيسى بن هشام – اعلم أيها الباشا أنى رجل من صميم أهل مصر ، ولم أجهل بيتك إلا لأن البيوت فى مصر أصبحت لا تعرف بأسماء أصحابها ، بل بأسماء شوارعها وأزقتها وأرقامها ، فإذا تفضلت وأوضحت لى شارع بيتكم وزقاقه ورقمه انطلقت إليه وأتيتك بما تطلب .

الباشا « مغضباً » – ما أراك أيها الكاتب إلا أنبعقلك دخلا ، فمتى كان للبيوت أرقام تعرف بها ؟ وهل هى « إفادات أحكام » أو « عساكر نظام » ؟ والأولى أن تناولنى رداءك أستتر به وتصاحبنى حتى أصل إلى بيتى» .

ويخلع له رداءه، ويصاحبه ، ولكنهما لايصلان إلى بيته . فقد بدأ معه الرحلة ، وعاشا أحداثاً من اعتداء ( الباشا ) بالضرب على ( المكارى ) الذى يؤجر الحمير للركوب ، والذهاب إلى قسم الشرطة، والسير فى القضية إلى النهاية ، ثم السير فى قضية أخرى هى البحث عن أملاك ( الباشا ) فى عالم « الوقف » . . . ، الخ .

والكتاب يعد بمثابة قصة طويلة رباطها البطل والراوى وتتابع الحوادث مترتباً بعضها على بعض ، وفى الوقت نفسه يمكن أن يعد كل فصل منها « مقامة » وحدها ، فقد بناها على موضوعات يعالجها وشخصيات يرسمها ، منها : العبرة ، الشرطة ، النيابة ، المحامى الأهلى ، المحامى الشرعى ، الوقف ، أبناء

الكبراء ، المحكمة الأهلية ، المحكمة الشرعية ، الطب والأطباء ، العزلة فى العلم والأدب ، الأعيان والتجار ، أرباب الوظائف ، المدنية الغربية ، العمدة.. الخ . .

والموضوع الذى يهتم به هو المقارنة بين عصر ( الباشا ) فى النصف الأول من القرن التاسع عشر وبين عصر عيسى بن هشام – فى النصف الثانى من القرن – الذى كانت مصر فيه قد أخذت بكثير من مظاهر الحياة الغربية بما فيها من مساوئ ومحاسن ، وتنتهى المقارنة باستحسان الحسن من الحديث والقديم واستهجان السيء منهما .

وفى خلال ذلك يرسم المويلحى الشخصيات التى يعرض لها رسماً دقيقاً ، وأكثر شخصياته نماذج لها سمات معروفة كالمحامى والمحامى الشرعى والعمدة .

وفى القصة ، أو القصص ، وصف كثير نرى بعضه يقصد به أن يكون قطعة أدبية بليغة أكثر مما هو منطبق على شيء بعينه مميز له ، كما فى وصف الطبيعة .

والناحية البارزة فى موضوعاتها النقد الاجتماعى وتسليط الأضواء على نواحى النقص والضعف فى المجتمع ، والسخرية ببعض الشخصيات المنحرفة .

وقد كان من الممكن أن يكون « حديث عيسى بن هشام » قنطرة يعبر عليها فن القصة فى بلادنا من التراث العربى إلى طور حديث له خصائص لم توجد لأنه لم يوجد .. كان هذا من الممكن لو أتى بعده ما طوره ، كما كان هو تطويراً لفن المقامة القديم .

## « ليالى سطيح » لحافظ ابراهيم

والذين كتبوا بعد المويلحى على طريقة المقامات لم يواصلوا التقدم ، بل رجعوا إلى ماوراء المويلحى ، مثل حافظ ابراهيم (١) فى كتاب « ليالى سطيح » الذى تأثر فيه المويلحى ، فالسياق القصصى فيه يشبه السياق فى « حديث عيسى بن هشام » وقد سمى الراوى « أحد أبناء النيل » وأطلق على الشخصية الثانية اسم « سطيح » ، وكما جعل المويلحى راويه من كتاب الإنشاء والبيان أى نفسه ، كذلك وصف حافظ راويه بأنه « أديب بائس وشاعر يائس ، دهمته الكوارث ، ودهته الحوادث ، فلم تجد له عزماً ، ولم تصب منه حزماً » أى أنه هو أيضاً نفسه . وأما « سطيح » فهو رجل صالح حكيم يعرض عليه الراوى قضايا العصر فينطق فيها بالقول الفصل . والموضوعات التى يعرضها تشبه الموضوعات التى عالجها المويلحى ، غير أن كثيراً من موضوعات حافظ تدل على شخصيته وما يتصل بحياته ، مثل نقده العنيف لشوقى بدافع المنافسة بينهما فى الشعر .

وقد أجمل الأستاذ محمود تيمور رأيه فى هذين العملين الأدبيين : سطيح وحديث عيسى بن هشام بهذه الكلمات الدقيقة المحققة :

« أما إذا أردنا أن نوازن بينه وبين زميله « حديث عيسى بن هشام » فنلخص الرأى فى كلمتين : بينما نرى المويلحى يحاول الارتفاع بكتابه عن المقامة والدنو من القصة الفنية ، بما يرسمه من شخصيات ناضجة ويصوره من وقائع شائقة ، نرى حافظاً متمسكاً بالمقامة لا يخرج من إطارها ، فهو لا يعنى فى قصته بالناحية الفنية عنايته بالناحية الخطابية والوعظية» (٢) .

---

(١) توفى سنة ١٩٣٢ .

(٢) « ملامح وغضون » – ص ٢٢٦ و ٢٢٧ .

# المنفلوطى

فى الفترة التى كان المويلحى يكتب فيها «حديث عيسى بن هشام» وينشره حلقات بجريدة (مصباح الشرق) كان مصطفى لطفى المنفلوطى يكتب مقالات «النظرات» فى جريدة المؤيد، وجمعها بعد ذلك فى ثلاثة أجزاء، ثم أتبعها «بالعبرات» مجلداً واحداً. والنظرات مجموعة مقالات أكثرها مبنى على حكاية يحكيها ويعالج الموضوع الذى يقصد إليه من خلالها وبالتعقيب عليها، كان يقول: حدثنى صديق، أو قرأت قصة فى مجلة قص فيها الكاتب.. الخ.. وفيها بعض القصص الخالصة على طريقته. أما العبرات فهى مجموعة قصص قصيرة، بعضها موضوع وبعضها مترجم، وقد صدرت سنة ١٩١٥.

تعلم المنفلوطى فى الأزهر، ولكنه لم يكن مجداً فى الدراسة الأزهرية بمقدار ما عكف على الأدب، إذ جعل يقرأ كتب الأدب العربى ودواوين الشعراء. وقد اجتذبته دروس الشيخ محمد عبده فى البلاغة وتفسير القرآن، وأعجب به، وقرأ كتاباته، ثم راح يقرأ الكتابات المعاصرة والمؤلفة والمترجمة ولم يعرف لغة أجنبية، والقصص المنسوبة ترجمتها إليه، كانت تنقل له من اللغة الأجنبية، ثم يكتبها هو بأسلوبه، لا يتقيد بالأصل، بل كان كأنه يكتبها من جديد.

ويدلنا اختياره لنوع القصص المترجمة التى تناولها بطريقته فى الصياغة والتمصير، على مزاجه أو اتجاهه الأدبى الذى يبدو فى القصص التى وضعها. فقد كانت كلها من الأدب الفرنسى الرومانسى، المغرق فى الخيال والعاطفة، المؤمن بفضيلة الفقراء ورذيلة الأغنياء، الداعى إلى العدالة، الثائر على النظام الاجتماعى الذى لا تكافؤ فيه بين أفراد مترفين معدودين وبين ملايين الكادحين المسخرين.

قد جرى دمعه فوقها فمحا من كلماتها ما محا ، ومشى ببعض مدادها إلى بعض ، ثم لم يلبث أن عاد إلى نفسه فتناول قلمه ورجع إلى شأنه الذى كان فيه .

فأحزننى أن أرى فى ظلمة ذلك الليل وسكونه ، هذا الفتى البائس المسكين منفرداً بنفسه فى غرفة عارية باردة لا يتقى فيها عادية البرد بدثار ولا نار ، يشكوهما من هموم الحياة أو رزءاً من أرزائها قبل أن يبلغ سن الهموم والأحزان من حيث لا يجد بجانبه مواسياً ولا معيناً ، وقلت لابد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه ذوباً فيتهافت لها جسمه تهافت الخباء المقوض ، فلم أزل واقفاً مكانى لا أبرحه حتى رأيته قد طوى كتابه وفارق مجلسه وأوى إلى فراشه فانصرفت إلى مخدعى وقد مضى الليل إلا أقله ولم يبق من سواده فى صفحة هذا الوجود إلا بقايا أسطر يوشك أن يمتد إليها لسان الصباح فيأتى عليها .

ثم لم أزل أراه بعد ذلك فى كثير من الليالى إما باكياً ، أو مطرقاً أو ضارباً برأسه على صدره ، أو منطوياً على نفسه فى فراشه يئن أنين الوالهة الثكلى ، أو هائماً فى غرفته يذرع أرضها ، ويمسح جدرانها حتى إذا نال منه الجهد سقط على كرسيه باكياً منتحباً ، فأتوجع له وأبكى لبكائه وأتمنى لو استطعت أن أداخله مداخلة الصديق لصديقه وأستبثه ذات نفسه وأشركه فى همه لولا أننى كرهت أن أفجأه بما لا يحب وأن أهجم منه على سر ما كان يؤثر الإبقاء عليه فى صدره وأن يكاتمه الناس جميعاً ، حتى أشرفت عليه ليلة أمس بعد هدأة الليل فرأيت غرفته مظلمة ساكنة فظننت أنه خرج لبعض شأنه ، ثم لم ألبث أن سمعت فى جوف الغرفة أنة ضعيفة مستطيلة فأزعجنى مسمعها وخيل إلى وهى صادرة من أعماق نفسه كأننى أسمع رنينها فى أعماق قلبى ، وقلت إن الفتى مريض ولا يوجد بجانبه من يقوم بشأنه وقد بلغ الأمر مبلغ الجد فلابد لى من المسير إليه ، فتقدمت إلى خادمى أن يتقدمنى بمصباح حتى بلغت منزله وصعدت إلى باب غرفته فأدركنى من الوحشة عند دخولها ما يدرك الواقف على باب قبر يحاول أن يهبطه ليودع ساكنه الوداع الأخير ، ثم دخلت ففتح عينيه عندما أحس بى وكأنما كان ذاهلا أو مستغرقاً ، فأدهشه أن يرى بين يديه مصباحاً ضئيلا ورجلا لا يعرفه فلبث شاخصاً إلى هنيهة لا ينطق ولا يطرف فاقتربت من فراشه وجلست بجانبه وقلت أنا جارك القاطن هذا المنزل وقد سمعتك الساعة تعالج نفسك علاجاً شديداً وعلمت أنك وحدك فى هذه الغرفة فعنانى أمرك فجئتك علنى أستطيع أن أكون عوناً لك على شأنك ، فهل أنت مريض ؟ فرفع يده ببطء ووضعها على جبهته فوضعت يدى حيث وضعها فشعرت برأسه يلتهب التهاباً ، فعلمت أنه محموم ، ثم أمررت نظرى على جسمه فاذا خيال سار لا يكاد يتبينه رائيه ، وإذا قميص فضفاض من الجلد يموج فيه بدنه موجاً ، فأمرت الخادم أن يأتينى بشراب كان عندى من أشربة الحمى فجرعته منه بضع قطرات فاستفاق قليلا ونظر إلى نظرة عذبة صافية وقال شكراً لك ، فقلت ما شكاتك أيها الأخ ؟ قال لا أشكو شيئاً ، قلت فهل مر بك زمن طويل على حالك هذه ؟ قال لا أعلم ، قلت أنت فى حاجة إلى الطبيب فهل تأذن لى أن أدعوه إليك لينظر فى أمرك ؟ فتنهد طويلا ونظر إلى نظرة دامعة وقال : إنما يبغى الطبيب من يؤثر الحياة على الموت . ثم أغمض عينيه وعاد إلى ذهوله واستغراقه ، فلم أجد بداً من دعاء الطبيب رضى أم أبى ، فدعوته فجاء متأففاً

وهو يحدثنا فى مقدمة كتاب النظرات عن ميله إلى مطالعة شعر الهموم والأحزان ومواقف البؤس والشقاء وقصص المحزونين والمنكوبين ، ويعلل ذلك بقوله : « كأنما كنت أرى أن الدموع مظهر الرحمة فى نفوس الباكين ، فلما أحببت الرحمة أحببت الدموع لحبها ، أو كأنما كنت أرى أن الحياة موطن البؤس والشقاء ومستقر الآلام والأحزان ، وأن الباكين هم أصدق الناس حديثاً عنها وتصويراً لها ، فلما أحببت الصدق أحببت البكاء لأجله ، أو كأنما كنت أرى أن بين حياتى وحياة أولئك البائسين المنكوبين شبهاً قريباً وسبباً متصلا ، فأنست بهم وطربت بنواحهم طرب المحب بنوح الحمائم وبكاء الغمائم ، أو كأنما كنت فى حاجة إلى بعض قطرات من الدمع أتفرج بها مما أنا فيه ، فلما بكى الباكون بكيت لبكائهم ووجدت فى مدامعهم شفاء نفسى وسكون لوعتى ، أو كأنما كنت أرى جمال العالم كله فى الشعر ، وأن الشعر هو ما تفجر من صدوع الأفئدة الكليمة فجرى من عيون الباكين مع مدامعهم ، وصعد من صدورهم فى زفراتهم » .

وقد كان لهذا الأدب الحزين الباكى أحسن الوقع فى نفوس معاصريه ، إذ كان الناس يعانون من ضغوط كثيرة ، على رأسها الاحتلال الأجنبى الذى كان يشل كل حركة نحو التقدم ، ويعجز الأفراد عن المقاومة فيلجأون إلى التنفيس بمثل البكاء والدموع التى يحدثنا عنها المنفلوطى .

ويحسن أن نعرض هنا نموذجاً من قصص « العبرات » الموضوعة ، وهى القصة الأولى فى المجموعة ، ونتبين فيها خصائصه الأسلوبية والقصصية :

## اليتيم

سكن الغرفة العليا من المنزل المجاور لمنزلى من عهد قريب فتى فى التاسعة عشرة أو العشرين من عمره . وأحسب أنه طالب من طلبة المدارس العليا أو الوسطى فى مصر ، فقد كنت أراه من نافذة غرفة مكتبى وكانت على كثب من بعض نوافذ غرفته فأرى أمامى فتى شاحباً نحيلا منقبضاً جالساً إلى مصباح منير فى إحدى زوايا الغرفة ينظر فى كتاب أو يكتب فى دفتر أو يستظهر قطعة أو يعيد درساً فلم أكن أحفل بشىء من أمره ، حتى عدت إلى منزلى منذ أيام بعد منتصف ليلة قرة من ليالى الشتاء فدخلت غرفة مكتبى لبعض الشئون فأشرفت عليه فإذا هو جالس جلسته تلك أمام مصباحه وقد أكب بوجهه على دفتر منشور بين يديه على مكتبه فظننت أنه لما ألم به من تعب الدرس وآلام السهر قد عبثت بجفنيه سنة من النوم فأعجلته عن الذهاب إلى فراشه وسقطت به مكانه ، فما رمت مكانى حتى رفع رأسه فإذا عيناه مخضلتان من البكاء وإذا صفحة دفتره التى كان مكباً عليها

متذمراً يشكو – من حيث يعلم أنى أسمع شكواه – إزعاجه من مرقده وتجشيمه خوض الأزقة المظلمة فى الليالى الباردة ، فلم أحفل بتمريضه لأننى أعلم طريق الاعتذار إليه ، فجس نبض المريض وهمس فى أذنى قائلا : إن عليلك يا سيدى يشرف على الخطر ولا أحسب أن حياته تطول كثيراً إلا إذا كان فى علم الله ما لا نعلم ، وجلس ناحية يكتب ذلك الأمر الذى يصدره الأطباء إلى عمالهم الصيادلة أن يتقاضوا من عبيدهم المرضى ضريبة الحياة ، ثم انصرف لشأنه بعدما اعتذرت إليه ذلك الاعتذار الذى يؤثره ويرضاه ، فأحضرت له الدواء وقضيت بجانب المريض ليلة ليلاء ذاهلة النجم بعيدة ما بين الطرفين أسقيه الدواء مرة وأبكى عليه أخرى ، حتى انبثق نور الفجر ، فاستفاق ودار بعينيه حول فراشه حتى رآنى فقال : أنت هنا ؟ قلت : نعم وأرجو أن تكون أحسن حالا من ذى قبل ، قال : أرجو أن أكون كذلك ، قلت هل تأذن لى يا سيدى أن أسألك من أنت ؟ وما مقامك وحدك فى هذا المكان ؟ وهل أنت غريب فى هذا البلد أو أنت من أهله ، وهل تشكو داء ظاهراً أو هماً باطناً ؟ قال : أشكوهما معاً ، قلت : فهل لك أن تحدثنى بشأنك وتفضى إلى بهمك كما يفضى الصديق إلى صديقه ، فقد أصبحت معنياً بأمرك عنايتك بنفسك ؟ قال : هل تعدنى بكتمان أمرى إن قسم الله لى الحياة ، وبإمضاء وصيتى إن كانت الأخرى ؟ قلت نعم ، قال : قد وثقت بوعدك ، فإن من يحمل فى صدره قلباً شريفاً مثل قلبك ، لا يكون كاذباً ولا غادراً .

أنا فلان بن فلان مات أبى منذ عهد بعيد وتركنى فى السادسة من عمرى فقيراً معدماً لا أملك من متاع الدنيا شيئاً ، فكفلنى عمى [illegible] فكان خير الأعمام وأكرمهم وأوسعهم براً وإحساناً وأكثرهم عطفاً وحناناً ، فقد أنزلنى من نفسه منزلة لم ينزلها أحد من قبلى غير ابنته الصغيرة وكانت فى عمرى أو أصغر منى قليلا وكأنما سره أن يرى لها بجانبها أخاً بعد ما تمنى على الله ذلك زمناً طويلا فلم يدرك أمنيته فعنى بى عنايته بها وأدخلنا المدرسة فى يوم واحد فأنست بها أنس الأخ بأخته وأحببتها حباً شديداً ووجدت فى عشرتها من السعادة والغبطة ما ذهب بتلك الغضاضة التى كانت لا تزال تعاود نفسى بعد فقد أبوى من حين إلى حين ، فكان لا يرانا الرائى إلا ذاهبين إلى المدرسة أو عائدين منها ، أو لاعبين فى فناء المنزل أو مرتاضين فى حديقته ، أو مجتمعين فى غرفة المذاكرة أو متحدثين فى غرفة النوم ، حتى جاء يوم حجابها فلزمت خدرها واستمررت فى دراستى .

ولقد عقد الود بين قلبى وقلبها عقداً لا يحله إلا ريب المنون ، فكنت لا أرى لذة العيش إلا بجوارها ، ولا أرى نور السعادة إلا فى فجر ابتسامتها ، ولا أوثر على ساعة أقضيها بجانبها جميع لذات العيش ومسرات الحياة ، وما كنت أشاء أن أرى خصلة من خصال الخير فى فتاة من أدب أو ذكاء أو حلم أو رحمة أو عفة أو شرف أو وفاء إلا وجدتها فيها .

وإنى أستطيع وأنا فى هذه الظلمة الحالكة من الهموم والأحزان أن أرى على البعد تلك الأجنحة النورانية البيضاء من السعادة التى كانت تظللنا معاً أيام طفولتنا فتشرق لها نفسانا إشراق الراح فى كأسها ، وأن أرى تلك الحديقة الغناء التى كانت مراح لذاتنا ومسرح آمالنا وأحلامنا ، كأنها حاضرة بين يدى أرى لألاء مائها ، ولمعان حصبائها ، وأفانين أشجارها ، وألوان أزهارها ،

وتلك القاعدة الحجرية التى كنا نقتعدها منها طرفى النهار فنجتمع على حديث نتجاذبه أو طاقة نؤلف بين أزهارها أو كتاب نقلب صفحاته ، أو رسم نتبارى فى إتقانه ، وتلك الخمائل الخضراء التى كنا نلجأ إلى ظلالها كلما فرغنا من شوط من أشواط المسابقة فنشعر بما تشعر به أفراخ الطيور اللاجئة إلى أحضان أمهاتها ، وتلك الحفائر الصغيرة التى كنا نحتفرها ببعض الأعواد على شاطئ الجداول والغدران فنملؤها ماء ثم نجلس حولها لنصطاد أسماكها التى ألقيناها فيها بأيدينا فنطرب إن ظفرنا بشىء منها كأنا ظفرنا بغنم عظيم ، وتلك الأقفاص الذهبية البديعة التى كنا نربى فيها عصافيرنا وطيورنا ثم نقضى الساعات الطوال بجانبها نعجب بمنظرها ومنظر مناقيرها الخضراء وهى تحسو الماء مرة وتلتقط الحب أخرى ونناديها بأسمائها التى سميناها بها ، فإذا سمعنا صفيرها وتغريدها ظننا أنها تلبى نداءنا ولا أعلم هل كان ما كنت أضمره فى نفسى لابنة عمى وداً وإخاء أو حباً وغراماً ، ولكننى أعلم أنه كان بلا أمل ولا رجاء ، فما قلت لها يوماً إنى أحبها لأنى كنت أضن بها — وهى ابنة عمى ورفيقة صباى — أن أكون أول فاتح لهذا الجرح الأليم فى قلبها ، ولا قدرت فى نفسى يوماً من الأيام أن أصل أسباب حياتى بأسباب حياتها ، لأنى كنت أعلم أن أبويها لا يسخوان بمثلها على فتى بائس . ولا حاولت فى ساعة من الساعات أن أتسقط منها ما يطمع فى مثله المحبون المتسقطون ، لأنى كنت أجلها عن أن أنزل بها إلى مثل ذلك ، ولا فكرت يوماً أن أستشف من وراء نظراتها خبيئة نفسها لأعلم أى المنزلتين أنزلتها من قلبها ، أمنزلة الأخ فأقنع منها بذلك ، أم منزلة الحبيب فأستعين بإرادتها على إرادة أبويها ؟ بل كان حبى لها حب الراهب المتبتل صورة العذراء الماثلة بين يديه فى صومعته يعبدها ولا يتطلع إليها .

ولم يزل هذا شأنى وشأنها حتى نزلت بعمى نازلة من المرض لم تنشب أن ذهبت به إلى جوار ربه ، وكان آخر ما نطق به فى آخر ساعات حياته أن قال لزوجته وكان يحسن الظن بها : «لقد أعجلنى الموت عن النظر فى شأن هذا الغلام فكونى له أماً كما كنت له أباً وأوصيك أن لا يفقد منى بعد موتى إلا شخصى » فما مرت أيام الحداد حتى رأيت وجوهاً غير الوجوه ونظرات غير النظرات وحالا غريبة لا عهد لى بمثلها من قبل فتداخلنى الهم واليأس ووقع فى نفسى للمرة الأولى فى حياتى أنى قد أصبحت فى هذا المنزل غريباً ، وفى هذا العالم طريداً .

فإنى لجالس فى غرفتى صبيحة يوم إذ دخلت على الخادم وكانت امرأة من النساء الصالحات المخلصات فتقدمت نحوى وهى خجلة متعثرة وقالت : قد أمرتنى سيدتى أن أقول لك يا سيدى إنها قد عزمت على تزويج ابنتها فى عهد قريب ، وأنها ترى أن بقاءك بجانبها بعد موت أبيها وبلوغكما هذه السن التى بلغتماها ربما يريبها عند خطيبها ، وأنها تريد أن تتخذ للزوجين مسكناً هذا الجناح الذى تسكنه من القصر فهى تريد أن تتحول إلى منزل آخر تختاره لنفسك من بين منازلها على أن تقوم لك فيه بجميع شأنك وكأنك لم تفارقها .

فكأنما عمدت إلى سهم رائش فأصمت به كبدى ، إلا أننى تماسكت قليلا ريثما قلت لها : سأفعل إن شاء الله ولا أحب إلى من ذلك . فانصرفت لشأنها فخلوت بنفسى ساعة أطلقت السبيل

لعبراتى ما شاء الله أن أطلقها حتى جاء الليل فعمدت إلى حقيبتى فأودعتها ثيابى وكتبى وقلت فى نفسى :

« قد كان كل ما أسعد به فى هذه الحياة أن أعيش بجانب ذلك الإنسان الذى أحببته وأحببت نفسى من أجله وقد حيل بينى وبينه فلا آسف على شىء بعده » .

ثم انسللت من المنزل انسلالا من حيث لا يشعر أحد بما كان ولم أتزود من ابنة عمى قبل الرحيل غير نظرة واحدة ألقيتها عليها من خلال كلتها وهى نائمة فى سريرها فكانت آخر عهدى بها .

لعمرك ما فارقت بغداد عن قلى     لو أنا وجدنا من فراق لها بدا

كفى حزناً أن رحت لم أستطع لها     وداعاً ولم أحدث بساكنها عهدا

وهكذا فارقت المنزل الذى سعدت فيه حقبة من الزمان فراق آدم جنته وخرجت منه شريداً طريداً حائراً ملتاعاً قد اصطلحت على الهموم والأحزان ، فراق لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد لخلته ، وغربة لا أجد عليها من أحد من الناس مواسياً ولا معيناً .

وكانت معى صبابة من مال قد بقيت فى يدى من آثار تلك النعمة الذاهبة فاتخذت هذه الحجرة العارية فى هذه الطبقة العليا مسكناً فلم أستطع البقاء فيها ساعة واحدة فأزمعت الرحيل إلى حيث أجد فى فضاء الله ومنفسح آفاقه علاج نفسى من همومها وأحزانها ، فرحلت رحلة طويلة قضيت فيها بضعة أشهر لا أهبط بلدة حتى تنازعنى نفسى إلى أخرى ، ولا تطلع على الشمس فى مكان حتى تغرب عنى فى غيره ، حتى شعرت فى آخر الأمر بسكون فى نفسى يشبه سكون الدمع المعلق فى محجر العين لا يفيض ولا يغيض .

فقنعت بذلك وكان ميعاد الدراسة السنوية قد حان فعدت وقد استقر فى نفسى أن أعيش فى هذا العالم منفرداً كمجتمع وغائباً كحاضر وبعيداً كقريب ، وأن ألهو بشأن نفسى عن كل شأن سواه وأن أستعين على نسيان الماضى باجتناب موطنه ومظاهره فلزمت غرفتى ومدرستى أداول بينهما لا أفارقهما ولم يبق أثر لذلك العهد القديم فى نفسى إلا نزوات تعاود قلبى من حين إلى حين فأستعين عليها بقطرات من الدمع أسكبها من جفنى فى خلوتى من حيث لا يعلم إلا الله ما بى فأجد برد الراحة فى صدرى .

لبثت على ذلك برهة من الزمان حتى عدت بالأمس إلى تلك الفضلة التى كانت فى يدى من المال فإذا هى ناضبة أو موشكة وكنت مأخوذاً بأن أهيىء لنفسى عيشاً مستقلا وأن أؤدى للمدرسة قسطاً من أقساطها ، والمدرسة فى هذا البلد حانوت قاس لا تباع فيه السلعة نسيئة ، والعلم فى هذه الأمة مرتزق يرتزق منه المرتزقون لا منحة يمنحها المحسنون فأهمتنى نفسى وعلمت أنى مشرف على الخطر ولا أعرف سبيلا إلى القوت بوجه ولا حيلة فعمدت إلى كتبى فاستنقيت منها ما لا غنى لى عنه وحملت سائرها إلى سوق الوراقين فعرضته هناك يوماً كاملا فلم أجد من يبلغ به المساومة ربع ثمنه فعدت به حزيناً منكسراً وما على وجه الأرض أحد أذل منى ولا أشقى .

فلما بلغت باب المنزل رأيت فى فنائه امرأة تسأل أهل البيت عنى فتبينتها فإذا هى الخادم التى كانت تخدمنى فى منزل عمى ، فقلت : فلانة ؟ قالت : نعم ، قلت : ماذا تريدين ؟ قالت : لى إليك كلمة فأذن لى ، فصعدت معها إلى غرفتى ، فلما خلونا قلت : هات ، قالت : مرت بى

ثلاثة أيام وأنا أفتش عنك فى كل مكان فلم أجد من يدلنى عليك حتى وجدتك اليوم بعد اليأس منك ، ثم انفجرت باكية بصوت عال ، فراعنى بكاؤها وخفت أن يكون حل بالبيت الذى أحبه بأس ، فقلت ما بكاؤك ؟ قالت : أما تعلم شيئاً من أخبار بنت عمك ؟ قلت لا ، فما أخبارها ؟ فمدت يدها إلى ردائها وأخرجت من أضعافه كتاباً مغلقاً فتناولته منها ففضضت غلافه فإذا هو بخط ابنة عمى فقرأت فيه هذه الكلمة التى لا أزال أحفظها حتى الساعة : « إنك فارقتنى ولم تودعنى فاغتفرت لك ذلك . فأما اليوم وقد أصبحت على باب القبر فلا أغتفر لك ألا تأتى إلى لتودعنى الوداع الأخير » .

فألقيت الكتاب من يدى وابتدرت الباب مسرعاً فتعلقت الخادم بثوبى وقالت : أين تريد يا سيدى ؟ قلت : إنها مريضة ولابد لى من المصير إليها . فصمتت لحظة ثم قالت بصوت خافت مرتعش : لا تفعل يا سيدى فقد سبقك القضاء إليها .

هنالك شعرت أن قلبى قد فارق موضعه إلى حيث لا أعلم له مكاناً ثم دارت بى الأرض الفضاء دورة سقطت على أثرها فى مكانى لا أشعر بشىء مما حولى فلم أفق إلا بعد حين ، ففتحت عينى فإذا الليل قد أظلنى وإذا الخادم لا تزال بجانبى تبكى وتنتحب فدنوت منها وقلت : أيتها المرأة أحق ما تقولين ؟ قالت : نعم ، قلت : قصى على كل شىء ، فأنشأت تقول :

« إن ابنة عمك يا سيدى لم تنتفع بنفسها بعد رحيلك فقد سألتنى فى اليوم الذى رحلت فيه عن سبب رحيلك فحدثتها حديث الرسالة التى حملتها إليك من زوجة عمك فلم تزد على أن قالت : « وماذا يكون مصير هذا البائس المسكين . . إنهم لا يعلمون من أمره ولا من أمرى شيئاً » ثم لم يجر ذكرك بعد ذلك على لسانها بخير ولا بشر كأنما تعالج فى نفسها ألماً ممضاً ، وما هى إلا أيام قلائل حتى سرى داء نفسها إلى جسمها فاستحالت حالها وغاض ماء جمالها وانطفأت تلك الابتسامات العذبة التى كانت لا تفارق ثغرها ثم سقطت على فراشها مريضة لا تبل يوماً حتى تنتكس أياماً فراع أمها أمرها وورد عليها ما قطعها عن ذكر العرس والعروس والخطبة والخطيب وكانت لا تزال تهتف بذلك نهارها وليلها فلم تدع طبيباً ولا عائداً إلا فزعت إليه أمرها فما أغنى العائد ولا الطبيب وأصبحت الفتاة تدنو من القبر رويداً رويداً . فبينا أنا ساهرة بجانب فراشها منذ ليال إذ شعرت بها تتحرك فى مضجعها فدنوت منها فأشارت إلى ، أن آخذ بيدها ففعلت فاستوت جالسة وقالت : فى أى ساعة نحن من الليل ؟ قلت : الهزيع الأخير منه ، قالت : أأنت وحدك هنا ؟ قلت : نعم فقد هجع أهل البيت جميعاً ، قالت : ألا تعلمين أين مكان ابن عمى الآن ؟ فعجبت لكلمة لم أسمعها منها قبل اليوم وقلت : بلى يا سيدتى أعلم مكانه ، وما كنت أعلم شيئاً ، ولكنى أشفقت على هذا الخيط الرقيق الباقى فى يدها من الأمل أن ينقطع فينقطع بانقطاعه آخر خيط من خيوط أجلها ، فقالت : ألا تستطيعين أن تحملى إليه رسالة منى من حيث لا يعلم أحد بشأنى ؟ قلت : لا أحب إلى من ذلك ياسيدتى . . فأشارت أن آتيها بمحبرتها فجئتها بها فكتبت إليك هذا الكتاب الذى تراه فلما أصبح الصباح خرجت أسائل الناس عنك فى كل مكان وأتصفح وجوه الغادين والرائحين علنى أراك أو أرى من يهدينى إليك فلم أظفر بطائل حتى انحدرت الشمس إلى مغربها فعدت إلى المنزل وقد مضى شطر من الليل فما بلغته حتى سمعت الناعية ، فعلمت أن السهم

قد بلغ المقتل ، وأن تلك الوردة الناضرة التي كانت تملأ الدنيا جمالا وبهاء قد سقطت آخر ورقة من ورقاتها ، فحزن عليها حزن الثاكل على وحيدها وما رئى مثل يومها يوم كان أكثر باكية وباكياً .

وكان أكبر ما أهمني من أمرها أن كل ما كانت ترجوه فى الساعة الأخيرة من ساعات حياتها أن تراك ، ففاتها ذلك وسقطت دون أمنيتها ، فلم أزل كاتمة أمر الرسالة فى نفسى ولم أزل أتطلب السبيل إليك حتى وجدتك .

وما وصل من حديثه إلى هذا الحد حتى زفر زفرة خلت أن كبده قد أرفضت وأن هذه أفلاذها ، فدنوت منه وقلت : ما بك يا سيدى ؟ قال : بى أنى أطلب دمعة واحدة أتفرج بها مما أنا فيه فلا أجدها .

ثم صمت ساعة طويلة ، فشعرت أنه يهمهم ببعض كلمات فأصغيت إليه فإذا هو يقول :

« اللهم إنك تعلم أنى غريب فى هذه الدنيا لا سند لى فيها ولا عضد ، وأنى فقير لا أملك من متاع الحياة ما أعود به على نفسى ، وأنى عاجز مستضعف لا أعرف السبيل إلى باب من أبواب الرزق بوجه ولا حيلة ، وأن الضربة التى أصابت قلبى قد سحقته سحقاً فلم يبق فيه حتى الدماء وأنى أستحييك أن أمد يدى إلى هذه النفس التى أودعتها بيدك بين جنبى فأنتزعها من مكانها وألقى بها فى وجهك ساخطاً ناقماً ، فتول أنت أمرها بيدك واسترد وديعتك إليك وانقلها إلى دار كرامتك ، فنعم الدار دارك ، ونعم الجوار جوارك » .

ثم أمسك رأسه بيده كأنما يحاول أن يحبسه من الفرار وقال بصوت ضعيف خافت : أشعر برأسى يحترق احتراقاً وقلبى يذوب ذوباً ، لا أحسبنى باقياً على هذا ، فهل تعدنى أن تدفننى معها فى قبرها وتدفن معى كتابها إن قضى الله فى قضاءه ؟ قلت : وأسأل الله لك السلامة ، قال : الآن أموت طيب النفس عن كل شىء .

ثم انتفض انتفاضة فاضت نفسه فيها .

لقد هون وجدى على هذا البائس المسكين أنى استطعت إمضاء وصيته كما أراد ، فسعيت فى دفنه مع ابنة عمه ، ودفنت معه تلك الرسالة التى دعته فيها أن يوافيها فعجز أن يلبى نداها حياً فلباها ميتاً .

وهكذا اجتمع تحت سقف واحد ذانك الصديقان الوفيان اللذان ضاق بهما فى حياتهما فضاء قصر ، فوسعتهما بعد موتهما حفرة قبر » .

أول ما يسترعى الانتباه أن الكاتب يتحدث إلينا حديثاً مباشراً عن نفسه ، فيروى الحادث دون أن يجرد من نفسه راوياً « موضوعياً » كما فى القصص الفنية التى يتحدث فيها البطل بضمير المتكلم ، فالراوى هنا هو المنفلوطى نفسه ، وهو لهذا لا يتصرف أى تصرف يختلف عما ينبغى له ، فقد ارتبط من أول

الأمر بأنه سيكون على ما يرام من مثله ، ولهذا أيضاً لا تبرح شخصيته مخيلة القارئ طيلة القصة كلها ، والنتيجة من كل هذا أن الكاتب جعل نفسه كاتباً وبطلا من أبطال قصته فى وقت معاً ، وهو بطل غير مرسوم ، أى غير مقدم إلى القارئ فى داخل إطار القصة ، وليس هناك إلا ما قد يعرفه القارئ عن شخص الكاتب من خارج القصة ، فهو لا يعرف لماذا يسهر « الراوى » بجانب المريض طول الليل يمرضه ويبكيه ثم يجشم نفسه دفنه بجوار حبيبته تنفيذاً لوصيته — لا يعرف القارئ لم هذا إلا أنه يحدث من المنفلوطى الأديب الرحيم والإنسان النبيل ، وظاهر أن هذا ليس فى العمل ذاته .

والكاتب يحرص فى القصة كلها على التعبير عن المأساة بطريقة خطابيه سلاح التأثير فيها العبارات أكثر من الحادث ، ولهذا يبدو الحديث مباشراً بينه وبين القارئ وأن الأشخاص ليسوا إلا أدوات توصل بينهما . وهو يهتم بالموضوع اهتماماً ظاهراً يفتقر إلى المعالجة الفنية ، والموضوع عنده هو الأصل الذى قصد إليه ، وليست القصة إلا أداة له بدل المقال . ويخيل إلى أن الموضوع والثوب القصصى كليهما متخذان كمعرض للأسلوب المتناسق المنساب مثل النغمة الممدودة .

وفى مجموعة « العبرات » قصص قصيرة من النوع « المترجم » أصلها طويلة ، مثل قصة « غادة الكاميليا » لديماس التى لخصها فى قصة قصيرة . وعلى هذا الغرار كتب القصص الموضوعة ، فجاءت أشبه بروايات ملخصة . فلم يكن فى اهتمامه أن يكتب القصة القصيرة حسب أصولها من حيث التركيز حول وحدة الموقف المقصود .

وأشخاص المنفلوطى ضعاف لا حـــول لهم ولا إرادة فى أمورهم ولا مصائرهم ، فاليتيم هنا يستسلم لكل ما يحيط به ، يعلم أن حبيبته خطبت فلا يبدو منه أى عمل إيجابى ، بل يهرب من الموقف كله دون داع إلى هذا الهرب إلا مجرد إحساس رومانسى ( خيالى ) فالواقع أن زوجة عمه لم تسئ إليه ، بل أرادت إسعاد ابنتها حسب ما ترى ، ودبرت لليتيم رعاية أخرى لا إهمال فيها .

والشخصيات الرومانسية دائماً تهب عندما يغلبها القدر ، لا لتعمل فقد فات أوان العمل ، بل لتبكى وتتعلق بالأوهام .

وهؤلاء الأشخاص إنما هم انعكاس لسمات فى المجتمع فى ذلك الحين ، إذ كان المجتمع واقعاً تحت الضغوط التى أشرنا إليها لا يكاد يملك من أمره شيئاً ، والمنفلوطى نفسه عانى تجربة قاسية فى أول شبابه ، إذ هجا الخديو بقصيدة طبعت فى منشور خاص ، فحوكم من أجلها ولم ينكرها ، وحكم عليه بالسجن سنة ، ثم خرج ولم يعد لمثلها ، وراح يصور البؤساء والحزانى وكأنه يقول : هذا هو مجتمعنا .

وفى هذه القصة « اليتيم » لمحات نقدية تقدمية ، إذ سبق بها دعوات إلى الإصلاح أثيرت بعده وتحقق أخيراً ماتدعو إليه ، وذلك فى قوله : « المدرسة فى هذا البلد حانوت قاس لا تباع فيه السلعة نسيئة ، والعلم فى هذه الأمة مرتزق يرتزق منه المرتزقون لا منحة يمنحها المحسنون » وكذلك إشارته إلى الطبيب الذى جاءه « متأففاً متذمراً يشكو — من حيث يعلم أنى أسمع شكواه — إزعاجه من مرقده وتجشيمه خوض الأزقة المظلمة فى الليالى الباردة ، فلم أحفل بتعريضه لأننى أعلم طريق الاعتذار إليه » وطريق الاعتذار إليه هو قوله بعد « اعتذرت ليه ذلك الاعتذار الذى يؤثره ويرضاه » تعبير مهذب جميل عن إرضاء الطبيب بما يدفع إليه من مال هو كل همه . وهو يبالغ فى التعبير عندما يشبه الطبيب والصيدلى والمريض بالسلطان والوالى والعبد الرقيق ويقول إن الأول يصدر أمره إلى الثانى أن يأخذ من الثالث ضريبة الحياة .

والقصة برغم ما فيها من مآخذ فنية — منها ما سبق ومنها مالا داعى إلى الإطالة بذكره — أقرب قصص المنفلوطى إلى الفن القصصى ، وهو يبعد كثيراً عن هذا الفن عندما يتناول قضية فكرية اجتماعية مثل « الحجاب » ففى قصة بهذا العنوان فى « العبرات » تخيل صديقاً له عاد من أوربا مشبعاً بفكرة سفور المرأة ، وحمل زوجته على أن تخرج إلى أصدقائه ، مما جعل الراوى ( الكاتب ) يقاطعه ، ثم لقيه بعد زمن وعرف منه أن رجال الشرطة استدعوه

ليتسلم زوجته التي ضبطت مع رجل في حالة مريبة . وكان هذا في رأيه نتيجة السفور . . . والواقع أن هذه القصة ليست إلا مقالا في السفور والحجاب برغم ما فيها من حادث .

ويظهر أن هـــذا الموضوع أثار عليه جريدة « السفور » التقدمية ، فقد رأيت في عددها الأول الذي صدر في ٢١ مايو سنة ١٩١٥ مقالا نقدياً – لم أر قبله نقداً قصصياً – بتوقيع « على . . . » يبدؤه الكاتب بمدخل يشيد فيه بنشاط المنفلوطي ومكانته الأدبية ، ثم يكشف عما يراه في قصصه من ضعف ومجانبة لأصول الفن الروائي ، ويقول : « لوكان السيد المنفلوطي روائياً نابغاً كما هو كاتب نابغ لكان في مقدوره أن يدخل هذه المباحث ( يقصد القضايا الاجتماعية) إلى رواياته كجزء من حوادثها الواقعية ، وهنالك كانت تغطي محاسن قلمه على ما فيها من خطأ في الرأي ، أما نشر المبادئ والآراء في شكل خطب ومناقشات فتلك طريقة عامة مبتذلة يعرفها أصغر الكاتبين » إلى أن يقول : « وإذا عجز السيد عن أن يلائم بين الأدب والقصص فإن له في غير القصص مجالا يغطي فيه أدب المنفلوطي على ما قد يشوب مبادئه الإصلاحية من نزعة رجعية » .

ويختتم المقال بهذا البيت المشهور :

إذا لم تستطـع شيئـاً فدعـــه     وجـــاوزه إلى ما تستطيـــع

وهذا النقد يلمس جانب الضعف فيقصص المنفلوطي من حيث إنه لا يؤدي الآراء والأفكار من خلال بنية القصة ووقائعها بقـــدر ما يرسلها مباشرة في شكل خطابي . وذلك برغم أن الناقد « على . . . » يتحدث عن الأدب والقصص كشيئين متغايرين ، وقد يكون هذا راجعاً إلى النظرة العامة في ذلك الحين إلى فن القصة الذي لم يأخذ اعتباره بعد كفن من فنون الأدب ، أو إلى المفهوم العام للأدب – في ذلك الحين أيضاً – وهو أن الأدب ليس إلا أسلوباً بليغاً .

ومن ظواهر تلك النظرة أن « السفور » نشرت قصة عنوانها « ضحية السيل » [1] بتوقيع « أ . الزيات » – يدل أسلوبها على الكاتب أحمد حسن الزيات –

---

( ١ ) ٢٧ فبراير سنة ١٩١٩ .

نشرتها فى « باب الأدب » وكانت تنشر القصص الأخرى فى باب القصة ، وهى تصور زوجة فقدت زوجها فى حادث سيل ، وترك لها طفلة .

« والمرأة المصرية لا تستطيع أن ترتزق بإبرتها ولا تكتسب بقلمها كما يفعل من نجاور من بنات الشام وفتيات اليهود » .

فعملت الأم غسالة ، وطمع فيها ذئب من الرجال ، ففرت منه ، واشتغلت البنت بجمع أعقاب اللفافات .

لجمال أسلوب القصة اعتبرتها الجريدة « أدباً » وتدلنا فنية هذه القصة المتطورة قليلا — إلى مافيها من ملامح فن المنفلوطى — على أنه كان يمكن لكاتب مثل الزيات أن يطور القصة القصيرة المنفلوطية لو أنه استمر فى كتابتها ، ولكنا لم نر له غير هذه القصة فى تلك الفترة ، وقد كتب قصصاً قصيرة بعد سنة ١٩٣٠ .

ونلمح كذلك فى نقد « السفور » السابق تسمية القصص القصيرة بالروايات وهو خلط أو فهم رأيناه قديماً ، ولايزال حتى سنة ١٩١٥ وسنراه بعد . وقد كانت بعض الصحف تكتب تحت عنوان القصة القصيرة « رواية تنتهى فى عدد » وكتبت مرة جريدة السفور ما يأتى :

« ننشر فى باب القصص ابتداء من العدد القادم رواية كاملة فى كل عدد حتى لا يضطر القارئ أن ينتظر أسبوعاً لقراءة بقية الرواية التى يبدأ قراءتها فى عدد من الأعداد » .

# نتائج المحاولات

كان يقدر لأقاصيص عبد الله نديم أن تكون نواة للقصة للقصيرة فى مصر لولا الاحتلال الإنجليزى الذى أطبق على البلاد فى العام التالى لنشرها ، فاختنق المولود العزيز وفاضت روحه فى المهد . انصرف الكاتب أولا إلى المقاومة ، وشحذ لسانه فى خطاب الجماهير والحث على الثورة ، وجند قلمه وجريدته فى تعبئة المشاعر والإعداد للدفاع . ولما غلبت القوى الوطنية على أمرها اضطر إلى الاختفاء وتبددت تلك الموهبة الفذة ، وحكم على أمثالها مما تنبت هذه البلاد الخصبة ألا يظهر شىء منها لمدة طويلة .

ثم كانت قصص إخواننا السوريين واللبنانيين الذين هاجروا إلى مصر هى المحاولة الأولى بعد ذلك . وكانوا يعملون — بصحافتهم ومسارحهم وقصصهم وترجماتهم — فى جو يسوده الخوف والمحاذرة بالنسبة للمخلصين الأحرار ، والرغبة فى المنافع والعمل للوصول إليها من جانب ذوى النفوس الضعيفة . فى هذا الجو لم يكن هناك غير التسلية وتكلف النصائح والحث على الفضائل العامة .

وبرغم كل شىء فقد كان لتلك الجهود أثر كبير فى نشر المعرفة والاتصال بتلك الفنون وبعث الوعى والتهيئة لتقبل فن القصة لدى الجماهير القارئة ، وتذليل اللغة وتطويعها للتعبير القصصى . ولاشك أن اللغة السهلة المنطلقة البسيطة التى كتبت بها هذه القصص كانت أكثر ملاءمة لفن القصة من اللغة التى كتب بها « التيار المزدوج » تيار المويلحى والمنفلوطى . وسنرى أن القصة الفنية المتكاملة عندما ولدت بعد ، سنراها قد دثرت بهذا الأسلوب الطبيعى المسترسل الذى لا تعنيه كثيراً فخامة الملبس وفضفضته .

أما كتابات المويلحى والمنفلوطى وأضرابهما فقد قربت بين فن القصة وبين الأساليب الأدبية التى كان لها الاعتبار الأول ، وقد انسلت بين المزدرين لقراءة القصص والمعرضين عنها ، وجذبتهم إليها فأطلعتهم على عالم آخر من الأدب ، وإن ظل الكثير منهم يقرأها ويستمتع بها على أنها أساليب رصينة ، كما كانوا وكان من قبلهم يعدون فن المقامة تعبيراً بليغاً يمد قارئه بمحصول لغوى وقدرة على الكتابة الجزلة أكثر مما يعدونه فناً قصصياً . ولكن مجالات الحياة العصرية المختلفة التى تناولها حديث عيسى بن هشام والنظرات والعبرات أثارت الانتباه إلى إمكان الأدب أن يغزو هذه النواحى ويضيف إلى فنونه القديمة الفنون القصصية الحديثة .

ولكن كان هناك شبان ناشئون يقرءون الآداب الغربية ويطلعون على روائع القصص فيها ، فلا يرضون عن صنيع المويلحى والمنفلوطى .

وكان المنفلوطى أقرب عهداً إلى أولئك الشبان ، وقد افتتنت به جماهير القراء لسهولة أسلوبه وعذوبة كلماته وإيغاله فى العاطفية ودعوته إلى الفضيلة والرحمة والحب والخير . وكان الأدباء الناشئون أنفسهم حريصين على قراءته ، ولكنهم ما إن يوغلون فى الاطلاع على الأدب الأجنبى ويتقدمون نحو الفهم السليم لفن القصة الغربى حتى يعرضوا عنه ويثوروا عليه .

وبرغم كل شىء صار أسلوب المنفلوطى المسترسل فى الوصف بطريقته التوقيعية وألفاظه المختارة وتركيبه المنسق ، مع البعد عن السجع الذى ساد كتابة المويلحى — صار هذا الأسلوب إماماً وأستاذاً لكتاب الجيل ، ولعل من تلاميذه أحمد حسن الزيات وعبد العزيز البشرى وطه حسين والمازنى ، وإن كان كل من هؤلاء قد كون لنفسه أسلوباً خاصاً به متطوراً على مقتضى زمنه .

ومهما اختلفت آثار تلك المحاولات الأولى فإن المحقق أنها جميعاً اتفقت فى أمرين على جانب كبير من الأهمية لتأثيرهما الممتد فما بعدهما :

الأول خلق وعى قصصى سواء فى جماهير القراء أو الأدباء المتطلعين إلى الكتابة القصصية ، والتهيئة لفن القصة كى يأخذ مكانه بين فنون الأدب العربى الحديث ، وقد كافحت القصة فى هذا السبيل كفاحاً شاقاً وصادفت عقبات كثيرة ، لم تتغلب عليها إلا بعد إصرار ومثابرة طويلين .

أما الأمر الثانى فهو انشغال كتاب القصة بالتعبير عن المجتمع واهتماماته ، باستثناء قليل من قصص التسلية ، وقد امتد هذا الانشغال إلى ما جد بعد هذه المحاولات من قصص فنية متكاملة ، وبهذا لم يرج عندنا مذهب « الفن للفن » فى معظم ما كتب من قصص .

# القصة القصيرة الفنية المتكاملة

- القصة العربية ، لماذا تأخر صدورها
- القصة القصيرة الحديثة
- الثورة الفكرية العامة والمدرسة الحديثة
- الثورة الأدبية
- الثورة الاجتماعية
- نشوء القصة القصيرة

# القصة القصيرة الحديثة

أول ما يوحى به وصف القصة القصيرة — الحجم ، وقد ذكرت أقوال مختلفة فى حجمها ، ذهب « ه. ج. ولز » إلى أنها تقرأ فى أقل من ساعة ، وقال « إدجار آلان بو » إن قراءتها تستغرق نصف ساعة أو ساعة أو ساعتين ، وهناك آخرون عينوا لها زمناً أقل من ذلك . وحددها بعضهم بعدد الكلمات فقال مورلى : « إننى أوافق على أن الإنسان لا يستطيع أن يحدد بدقة طول القصة القصيرة ، ولكنى أعتقد أن الغالب أن أى قصة تقع فى أقل من ٥٠٠ كلمة من الأفضل أن تسمى sketch وأن أى قصة تقع فى أكثر من ١٠٠٠٠ كلمة من الأفضل أن توصف بأنها قصة novelette . وعندى أن القصة القصيرة بحق ينبغى أن تتراوح فى الطول بين ١٥٠٠ و ١٠٠٠٠ كلمة »(١) .

وبعض النقاد يسميها أقصوصة ، وبعضهم يسميها قصة قصيرة . وأوافق الدكتور عز الدين إسماعيل على التفرقة بينهما بأن الأقصوصة أصغر من القصة القصيرة إذ يقول : « أفضل أن أطلق لفظ الأقصوصة على ما يسمى short story محتفظاً بالقصة القصيرة لما يسمى short story »(٢) .

وعلى ذلك فالأقصوصة تقابل ما يسميه مورلى « اسكيتش » والقصة القصيرة هى التى تقابل كلمة « شورت استورى » . وبقية الأنواع القصصية هى الرواية وتقابل كلمة « نوفل — novel » والقصة أو الرواية الصغيرة وتقابل كلمة « نوفلت — novelette » .

---

(١) نقلا من كتاب « الأدب وفنونه » للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٧٤ .

(٢) المصدر السابق — ص ١٧٢ .

والواقع أنه – كما يقول موزلى – لا يستطيع الإنسان أن يحدد حجم القصة القصيرة ، والتحديدات التى ذكرت نفسها ليست حاسمة ، فزمن القراءة يختلف باختلاف السرعة والبطء وعدد الكلمات كذلك لا يمكن الوقوف عنده بصفة قاطعة . ولاشك أن خصائصها الأخرى وطريقة كتابتها تؤدى فى آخر الأمر إلى حيزها الضيق .

وتتميز القصة القصيرة عن بقية الأنواع القصصية بأنها تنحصر فى موقف محدد أو تصور لحظة معينة ، ينفعل بها الكاتب ويعبر عنها فى حادث موحد ، ولا أريد أن أضع تعريفاً للقصة القصيرة ، فإن الاختلاف بين الأنواع القصصية لا حسم فيه ، ومن المفيد فى هذا الصدد أن نعرض بعض ماقيل فيه :

قال الأستاذ عباس محمود العقاد : « ومن البديهى أن الفوارق بين هذه الأنواع ( القصصية ) لا ترجع إلى الطول والقصر ، ولا إلى الإسهاب والإيجاز ولا إلى العناية بالأسلوب الأدبى وقلة العناية بذلك الأسلوب ، ولا إلى خطر الموضوع أو تفاهته ، فكل أولئك صفات قد تتشابه فيها جميع هذه الأنواع فتكبر الحكاية المطولة حتى تلتقى بالقصة القصيرة فى عدد الكلمات ، أو تتناول الحكاية موضوعاً من أجل الموضوعات ، ولا تتناول القصة الكبيرة إلا موضوعاً هيناً من مسائل المجتمع أو مسائل الأحوال النفسية . إنما يرجع الاختلاف بينها إلى فارق أصيل من باب التغليب والترجيح على الأقل إن لم يكن من باب الحسم والشمول . ولم نعرف تفرقة بينهما أصح وأصدق من التفرقة التى أجملتها الكاتبة « أديث هوارتون » حين قالت : « إن الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة ، وإن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية » ويمكن أن نضيف إلى الموقف موضوعاً آخر يصلح للقصة القصيرة أو الحكاية ( يقصد ما يسميه مورلى اسكيتش ومايقابل بالعربية الأقصوصة ) وهو الإيحاء ولفت النظر أو هو مايقابل – حرفياً – كلمة (الاقتراح « — suggestion » )[1].

---

(١) « ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى » – ص ١١ و ١٢ .

ويقول « إدجار آلان بو » : « إن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع . ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالباً ما تحقق الوحدات الثلاث التى عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية فهى تمثل حدثاً واحداً فى وقت واحد . وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة مفردة ، أو مجموعة من العواطف التى أثارها موقف » (١) .

ويقول « هادسون » : « فالقصة القصيرة من الممكن أن تجتاز بالقارئ فترة زمنية طويلة كما تصنع الرواية ، ولكن يحدث الفرق هنا فى طريقة العرض فالتفصيلات والجزئيات التى تملأ كل يوم وكل ساعة فى تلك الفترة الزمنية لا حاجة لكاتب القصة القصيرة بها ، بل إنه يجتاز كل شىء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته إلى أخرى ، مجتازاً بذلك من الزمن فترة قد تطول وقد تقصر فطريقة العلاج ترتبط ارتباطاً حياً بالموضوع ، وهى — من جهة أخرى — فرق جوهرى بين القصة القصيرة والطويلة . فلينتقل كاتب القصة القصيرة فى الزمن كيف شاء ، وليجتز الشهور والسنين . ولكن الذى يجعل عمله قصة قصيرة — برغم ذلك — هو الوحدة الزمنية التى تتمثل فى القصة ، فلابد فى القصة القصيرة من هذه الوحدة الزمنية التى تربط بين لمساته المتباعدة فى الزمان . وهذا طبيعى إذا عرفنا أن القصة القصيرة فى عمومها لا تتجاوز الفكرة الواحدة ، فحسب كاتب القصة القصيرة الناجحة أن يصور هذه الفكرة أو تلك فى قصته لا مجموعة من الأفكار مهما يكن بينهما من ارتباط كما هو الشأن فى القصة الطويلة » (٢) .

ويعقب الدكتور عز الدين إسماعيل على « بو » و « هادسون » بقوله : « وما يقال عن الزمان يقال عن الشخصيات . فالقصة القصيرة تفضل أقل عدد ممكن من الشخصيات ، خلافاً للقصة والرواية حيث يكثر الأشخاص .

(١) نقلا من كتاب « الأدب وفنونه » للدكتور عز الدين إسماعيل — ص ١٧٢ و ١٧٣ .
(٢) المصدر السابق — ص ١٧٤ و ١٧٥ .

فليس فى القصة القصيرة فرصة لرسم هذا العدد الكبير من الشخصيات ، لضيق الحيز من جهة ، ولأن القصة ذاتها لم تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى . ومع ذلك فمن الممكن أن تكثر الشخصيات فى القصة القصيرة ، ولكن لابد من أن تكون فى مجموعها وحدة ، أى أن يجمعها غرض واحد ، تماماً كما تحدث « بو » عن العواطف الكثيرة التى تتضمنها القصة القصيرة على أن تكون قد أثارها موقف واحد » (١) .

ونستطيع أن نستخلص من كل ذلك أن المدار فى القصة القصيرة على وحدة الموقف ووحدة الغرض ، فإن هاتين الوحدتين تستتبعان بقية الوحدات ، ويبدو التناقض فى مسألة الزمن من حيث القول بحتمية الوحدة الزمنية مع اجتياز الكاتب فى القصة الشهور والسنين . فالعواطف المتعددة التى يثيرها موقف واحد ، والشخصيات التى تتسق مع الشخصية الرئيسية ، بل والحوادث الصغيرة التى تكون حادثاً موحداً ، كل ذلك لا يخل بوحدة العاطفة والشخصية والحادث ، ولكن الأزمان المتعاقبة التى تجتازها القصة كيف تتحقق معها وحدة الزمن ؟

وقد يقال إن الزمن المتفرق اعتبر زمناً واحداً لوقوع حادث واحد فيه أو لدلالة موقف واحد من خلاله . ولكنا نرى أن الوحدة هنا جاءت من وحدة الحادث أو الموقف ، أما الزمن فلا معنى أولاضرورة للقول بوحدته مع التباعد بين أجزائه ، وإلا فكيف نتصور قصة موحدة الحادث والموقف ومختلفة الزمن ؟ وما الفرق بين اتحاد الزمن واختلافه ما دامت الوحدات الأخرى محققة ؟ وإذا كنا نحترز بوحدة الحادث مثلا من أن يكون للقصة حادثان فما هو « المحترز » الذى نريد أن نحترز منه عندما نقول بوحدة الزمن ؟

ونستطيع أن نجمل خصائص القصـــة القصيرة فى كلمتين : الوحدة

---

(١) المصدر السابق – ص ١٧٥ .

والتركيز ، فالوحدة فى الحادث والغرض والموقف ، ولعل وحدة الانطباع التى قال بها « بو » تجمع كل الوحدات فى بؤرة واحدة ، والتركيز يكون فى كل شىء ، وهو أهم مميز للقصة القصيرة ، وقد بولغ فى حتميته بها من حيث اللغة حتى قيل إن أية كلمة يمكن الاستغناء عنها تعد حشواً فيها ودخيلة عليها .

ويمكن أن نتبين طبيعة القصة القصيرة من إلقاء نظرة على تطورها من الشكل الذى كانت تكتب به للتسلية إلى شكلها الحديث ، كانت فى الشكل الأول تعتمد على طريقة العقدة المتأزمة والحل أو المفاجأة الأخيرة . وكانت تعتمد كذلك — من حيث المضمون — على الحادث الغريب والخيال البعيد ، وأما الشكل الحديث فلم يهتم بجذب القارئ عن طريق الإغراب والمفاجأة ، بل هو يوجه العناية إلى التعبير عن حالات النفس البشرية والأحاسيس التى تضطرب فى نفس الإنسان وتبدو كأنها حديث عادى عما يحدث لكل إنسان والمضمون يحدد الشكل كما يقولون ، ولهذا يأتى بناء القصة الحديثة بسيطاً يشبه ما وصفه أدباء العرب بالسهل الممتنع ، وهو لهذا يخدع كثيرين من غير ذوى المواهب ، إذ يخيل إليهم أنهم يستطيعون كتابة مثله .

ولعل أول من كتب القصة القصيرة فى شكلها الحديث المتكامل هو الكاتب الفرنسى « جى دى موباسان » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . كتبها قبله كثيرون ، منهم « مارك توين » و « ادجار ألان بو » الأمريكيان ، ولكنهم لم يهتدوا إلى ما اهتدى إليه « موباسان » من أن القصة القصيرة لا تحتاج إلى الوقائع الخطيرة والخيال الخارق ، بل يكفى الكاتب أن يتأمل فى الوقائع العادية والأفراد العاديين لكى يفسر الحياة ويعبر عن خفاياها من خلال موقف أو لحظة من لحظاتها . وكانت الواقعية الحديثة هى المذهب الملائم لهذا المنهج ، فسلك « موباسان » فى القصة القصيرة مسلك « زولا » وأضرابه فى الرواية ، من حيث الاهتمام بدقائق الحياة وتفصيلاتها وتصويرها بطريقة واقعية . وقد كانت قصص « موباسان » حدثاً جديداً فى الأدب ، كما يقول الدكتور رشاد رشدى :

« ولقد جاءت قصص « موباسان » مختلفة عن كل ما سبقها من قصص

حتى إن الناس رفضوا أن يعترفوا بها فى بادئ الأمر كقصص قصيرة ، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأى فنجد أن أحد كبار النقاد يكتب بعد موت « موباسان » بأعوام قليلة فيقول :

« إن القصة القصيرة هى « موباسان » — و « موباسان » هو القصة القصيرة »

« وهكذا سجل موباسان القصة القصيرة باسمه كما يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشكل الذي رسمه لها ، ولا غرابة فى هذا فالشكل الذى اختاره « موباسان » للقصة لم يأت من باب المصادفة ، وإنما جاء مطابقاً للأغراض التى كان يسعى إليها ولروح العصر التى يمثلها . .

« فقد كان من الواضح أن الواقعية الجديدة التى يدين بها « موباسان » تري الحياة تتكون من لحظات منفصلة ، ولذلك فالقصة عند « موباسان » تصور حدثاً معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده ، وهذا هو الشكل الذى اتخذته القصة القصيرة منذ « موباسان » إلى يومنا هذا . ولقد أضفى هذا الشكل على القصة القصيرة وأكده وأبرزه جميع من أتوا بعد « موباسان » من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال « أنتون تشيكوف » و « كاترين مانسفيلد » و « أرنست همنجواي » و « لويجى بيراندللو »[١] .

وقد اشتهر منهجان فى القصة القصيرة بعد « موباسان » : الأول منهج الكاتب الروسى « أنطون تشيكوف » والثانى منهج « سومرست موم » وأعتقد أن كلا منهما تأثر بموباسان ، وإن كان قد انفرد بطريقة خاصة ، وأقربهما إلى موباسان هو تشيكوف . وتتميز قصصه بالإيغال فى الواقعية أكثر مما فعل موباسان . فقد اهتم تشيكوف بالأشخاص العاديين كالفلاحين والتجار وعمال المصانع وأصحابها ، واعتمد على الصدق فى تصوير حياتهم العادية والعمق النفسى فى تحليلهم . أما « موم » فإنه مع تأثره بموباسان لم يعرض عن التشويق

---

(١) « فن القصة القصيرة » — ص ٩ و ١٠ .

بالعقدة والحل والإغراب فى قص الواقع ، وقد كتب « موم » عن « تشيكوف » فأورد القول المشهور لتشيكوف : « إن الناس لا يذهبون إلى القطب الشمالى كى يسقطوا من فوق جبال الجليد ، إنما هم يذهبون إلى المكاتب ويتشاجرون مع زوجاتهم ويتناولون حساء الكرنب » . وقال « موم » : إنه يخالف « تشيكوف » فى ذلك ، فإن ذهاب الناس إلى المكاتب وتناولهم حساء الكرنب لا يكفى لخلق قصة عنهم ، فلابد لتكوين قصة أن يسرقوا أو يرتكبوا خيانة أو يضربوا زوجاتهم .

ولكن الذى حدث أن تشيكوف استطاع أن يكوِّن قصصاً خالدة من اضطراب الناس فى الحياة العادية .

# القصة العربية الحديثة

## ولماذا تأخر صدورها

نستطيع أن نلمح المشابهة فى التطور أو الانتقال من قصة التسلية إلى القصة الحديثة ، بين القصة العربية والقصة الغربية ، والواقع أن الذى حدث هنا كان ظلا لما حدث هناك ، فإن معظم الذين كتبوا القصة العربية ، وخاصة كتاب التسلية ، كانوا متأثرين أو ناقلين أو مقتبسين للقصة الغربية ، وقد اهتموا بقصص التسلية لموافقتها أمزجتهم وأمزجة القراء التى لم تكن مستعدة لتقبل القصة الفنية الحديثة ، وعندما بدأ كتابنا الحديثون فى كتابة هذه القصة كانوا متأثرين كذلك بالقصة الغربية ، وكان تأثر هؤلاء الحديثين أكثر عمقاً وجدية من تأثر سابقيهم ، وكان « موباسان » النموذج الأول الذى احتذته القصة القصيرة الحديثة فى مصر ، ويتلوه فى ذلك « تشيكوف » ثم غيره .

سيرى القارئ فيما يأتى أن أول قصة قصيرة عربية حديثة — حسب استقرائنا — كتبها « محمد تيمور » سنة ١٩١٧ وجاء على أثره زملاؤه رواد القصة القصيرة ، وكان إنتاجهم الأول فى العشرينات من القرن العشرين . وقبل ذلك ( سنة ١٩١٢ ) ظهرت رواية حديثة هى « زينب » لمحمد حسين هيكل .

وثمة سؤال هام يستوقف النظر : لماذا تأخر ظهور القصة العربية الحديثة عندنا ؟ هذا السؤال يسلمنا إلى ظاهرة غريبة تحتاج إلى التأمل ، وهى تتمثل فى الكتاب الذين اتصلوا بالآداب الأجنبية واطلعوا فيها على الفن القصصى الحديث ، وظلوا عشرات السنين يترجمون قصصاً غربية إلى اللغة العربية ،

ويؤلفون قصصاً مصرية . ومع ذلك كله لم نظفر من أحدهم بقصة مؤلفة تتوافر لها عناصر الفن القصصى الحديث ، سواء فى هذا الكتاب الصحفيون الذين كانوا يكتبون لمجرد تسلية القراء ولكسب العيش ، والكتاب الأدباء الدارسون أو المطلعون على الآداب الأجنبية المجيدون للغة العربية وإحدى اللغات الأجنبية وقد رأينا قصصهم فى « المحاولات الأولى » فلم نجد فيها قصة تصلح لأن تكون نقطة بدء للقصة الفنية المتكاملة .

وأرى أن نقف قليلا عند كاتب شارك فى تلك المحاولات ، ويمتاز بأنه التفت – فى وقت مبكر – إلى الواقعية الحديثة ، وقد سماها « الطريقة الحقيقية » ذلك الكاتب هو محمد لطفى جمعه ، رأيت له قصة طويلة عنوانها « فى وادي الهموم »[1] قدم لها بمقدمة طويلة جاء فيها :

« وليعلم القارئ الكريم أن فن الروايات منقسم إلى قسمين القسم الأول يسمونه ( رومانتيك ) أى الروايات الخيالية والقسم الثانى يسمونه ( ريالتيك ) أى روايات حقيقية ، فالأولى هى التى تصور البشر كما يجب أن يكونوا لا كما هم فى الحقيقة ، والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم . وأشهر كتاب الخيال السير ولتر سكوت القصصى الإنجليزى وإسكندر ديماس وماكس بمبرتون وغيرهم . وطريقة كتابة القصص الخيالية هى أن يجلس الكاتب فى غرفته ويتخيل الحقول الخضراء والحدائق الغناء وغدران المياه والطيور المغردة والليالى المقمرة والأبطال الشجعان والنساء الجميلات والغزل والغرام والشكوى والجفاء واللقاء ، ثم يكتب قصته . وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية فهى أن يلبس الكاتب ملابسه أو يتزيا بغير زيه ويتجول فى الطرق والأزقة ويدخل المجتمعات والمحطات ويرقب حركات الناس فى ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية ويبقى طول ليلته هائماً فى الطرق يدرس الأخلاق والطبائع والعادات وهو فيما بين تلك الأشياء يقدر ما يراه ويسمعه ويدرسه ، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه .

(١) ظهرت سنة ١٩٠٥ .

« وكل الكتاب فى أوائل القرن التاسع عشر وما قبله كانوا يميلون للطريقة الخيالية لسهولتها ورواج رواياتها وينفرون من الطريقة الثانية لصعوبتها ونفور القراء منها ، ومثل نفور القراء من الروايات الحقيقية مثل القبيح يقف أمام المرآة ويرى قبح وجهه فيكذب المرآة ويطلب غيرها تريه نفسه جميلا . وكان أول من هدم أساس الخيال وشاد صروح الروايات الحقيقية الكاتب القصصى الفرنسوى الشهير ( هونوردى بلزاك ) الذى ولد فى أواخر القرن الثامن عشر ومات فى أوائل القرن التاسع عشر ، وهو أول من بدأ بكتابة قصصه على الطريقة الحقيقية وأول من بدأ بتحليل أخلاق البشر وقلوبهم تحليلا نفسياً . وكل ما كان يأخذه عليه أعداؤه هو تصريحه تصريحاً يخدش وجه الحياء ، ولكن بلزاك لم يعبأ بهم ولم يرغب أن يجر الذيل على المخازى ، بل أراد أن يكشف أمرها ليراها الناس بأعينهم لعلهم يرجعون عن غيهم . وقد كتب عدداً من القصص وجمعها تحت عنوان ( الكوميدية الإنسانية ) أى رواية الإنسانية المضحكة .

« وقد سار على خطوات ( بلزاك ) تلميذه ( إميل زولا ) الكاتب الفرنسوى الشهير الذى انتقد ( لويس أولباك ) كتابه المسمى ( تريزا راكن ) بقوله إنه كتاب نتن لأن كاتبه صرح فيه بما يجب كتمانه »[١] .

وقال لطفى جمعة بعد ذلك إنه رغب فى أن يكتب قصة يرى الناس فيها معايبهم فيصلحونها ولا يريد أن يغشهم بتصوير الناس فى صور جميلة ولكنها مخالفة للحقيقة ، وذلك طبقاً لمذهب بلزاك وزولا ، وعرض الموضوع الذى تتناوله القصة وشرحه فى عشرين صفحة ، وهو سقوط الرجل والمرأة :

« الرجل الساقط الذى أساءت إليه الهيئة الاجتماعية[٢] وجنى عليه أبوه . . الخ ، والمرأة المسكينة المحتقرة المهانة الظالمة المظلومة التى أجبرها الفقر وألزمتها

---

( ١ ) « فى وادى الهموم » لمحمد لطفى جمعة — ص ٤ و ٥ و ٦ .
( ٢ ) يقصد المجتمع ، وقد أطلق عليه هيكل كلمة « الجمعية » فى قصة « زينب » .

الفاقة فباعت عرضها لتأكل بثمنه رغيف خبز يابس » وعرض للبحث موضوع سقوط المرأة ومن المسئول عنه ، ونقل مقالا من صحيفة « الجوائب المصرية » وأشار إلى تقرير « اللورد كرومر » عن الرقيق الأبيض ، ومقال لفرح أنطون وبسط الكلام فى موضوع رواية « البعث » لتولستوى ، واستنتج منه رأى تولستوى . . . الخ ، ثم بسط رأيه فى الموضوع . وبعد أن شرح « القاعدة » شرع فى « التطبيق » فكتب القصة كتابة تدلنا على أن الاطلاع على الأدب ومذاهبه شىء آخر غير كتابة الأدب نفسه ، كتبها كتابة « تعليمية » كل همه فيها أن يعبر عن آرائه وأفكاره ، فراح يسرد الحوادث سرداً متلاحقاً لا تكاد ترى مشهـــداً مصوراً أو تفصيلات مميزة ، ووصف الشخصيات وصفاً خارجياً . قدم كلا منها دفعة واحدة بالوصف لا من خلال الحركة والتجسيم وقسم القصة كموضوعات لكل منها عنوان . وفى القصة خطب عن الفضيلة والرذيلة وجناية الهيئة الاجتماعية على الأفراد . . إلى آخر مالا نريد الإطالة فيه . ويبدو لى أن لطفى جمعة لما قرأ رواية تولستوى « البعث » أراد أن يمصرها بقصة « فى وادى الهموم » فاقتبس الحادث والموضوع ، ولكنه لم يهتد إلى سر المعالجة الفنية .

ونعود إلى سؤالنا : لماذا لم يكتب أولئك الكتاب القصة الحديثة حسب أصولها الغربية مع اتصالهم بها ووقوفهم عليها ؟

هل كانت تنقصهم الموهبة ؟ لا أظن ذلك ، فإن جدهم وعناءهم فى تأليف ما ألفوه يدل على أنهم كانوا مدفوعين بمزاج قصصى لا يكون إلا من الموهبة المتحفزة ، ونستطيع أن نرى فى مثل قصص المويلحى ولطفى جمعة وغيرهما نتائج هذه الموهبة وإن لم يقدر لها التمام الفنى على النحو الغربى الحديث .

هل كان ذلك لأنه لم تكن هناك حركة نقـــدية توجههم وتبصرهم بما فى كتاباتهم من نقص ؟ يدفع هذا أيضاً أن هيكل وتيمور وطاهر لاشين ، بل توفيق الحكيم ونجيب محفـــوظ كتبوا روائعهم قبل أن يعنى نقادنا بالإنتاج القصصى ويكتبوا عنه كتابة جادة بصيرة .

هل كان ذلك لأن القراء المعاصرين لم يكونوا على استعداد لتلقى الفن الحديث ؟ قد يكون هذا ، وقد كان فعلا ، مما دفع كتاب التسلية والترفيه إلى نقـــل قصص المغامرات والإثارات وتأليف قصص على غرارها ، فلقيت مترجماتهم ومؤلفاتهم رواجاً كبيراً وانتشاراً واسعاً . أما الأدباء الجادون الذين كانت تؤرقهم الأفكار والمشاعر وتستحثهم على التعبير فإنهم تعبير لم يلتفتوا إلى المطالب التافهة من جماهير القراء ، وإن كان من الواجب أن نشير إلى التجاوب بينهم وبين قرائهم فى الأساليب العربية المأثورة التى يميل إليها كثير من القراء ، حتى إنهم كانوا يتلقون كتاباتهم القصصية على أنها « أدب » لا قصص وفكاهات . . حسب المفهوم فى ذلك الزمان .

والفرض الأخير الذى نتمسك به ، إذ لا نجد له رداً ، بل على العكس نرى ما يعززه ،هو أن أولئك الكتاب كانوا مشدودين إلى الأدب العربى شداً وثيقاً ، فكانوا يشعرون بأصالة عربية يأبون أن يفرطوا فيها . ومما يدلنا على ذلك موقف محمد المويلحى من الشاعر أحمد شوقى ، إذ أنكر عليه قوله إنه سيحاول التجديد بتأثير اطلاعه على الأدب الغربى ، وقال له : « ماعلى الشاعر المجدد من أمثالك إلا أن يتصفح دواوين القدماء ، فيجد فيها لا فى الغرب ضالته التى ينشدها »(١) .

ونستطيع أن نستخلص من هذا وغيره أن أولئك الكتاب كانوا يرمون إلى تطوير فن القصة العربى ، وأهم ركائزهم فى هذا الاتجاه فن المقامة ، كما حدث فى تطوير الشعر ، ولذلك لم يندفعوا إلى أخذ الشكل الغربى بحذافيره .

ورأينا بعد ذلك هذا التيار ينقطع أولا بظهور رواية « زينب » وثانياً بظهور القصص القصيرة الحديثة على يد روادها ، وقامت هذه القصص الحديثة على أخذ الشكل الغربى وإفراغ المضمون القومى فيه .

---

(١) سبق حديث ذلك فى الكلام على المويلحى .

ويكاد الدارسون يجمعون على ذلك ، وأقول « يكاد » لأن باحثاً جاداً ، هو الأستاذ فاروق خورشيد عرض فى كتابه « فن الرواية العربية » لهذه القضية وهو بصدد الحديث عن القصة عند العرب ، فقال : « إن الإنتاج الروائى العربى المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقاً أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين ، كما تجعل من المتعذر على التفكير العلمى أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث فى أدبنا العربى لاجذور له ، نقلناه مع ما نقلنا من صور الحضارة الغربية وقلدناه محاكين ما نقلنا ، ثم بدأنا ننتج من هذا ألواناً متفردة من هذا الفن الجديد على أدبنا »[1] إلى أن قال : « والعجيب حقاً أن يسلم الدارسون بأن فن الرواية والقصة فن مستحدث نقلته إلينا الترجمة والاتصال بالآداب الأخرى »[2] وقد اهتم بإثبات « أن أدبنا وتراثنا لم يهمل هذا اللون الحيوى من الإنتاج الفنى ، ولم يتخلف عن غيره من الآداب فى الإضافة إلى التراث الإنسانى بما يغنيه ويثريه »[3] .

والقضية الأخيرة لاشك فيها ، وقد بدأنا هذا الكتاب بما يشير إليها ويعززها غير أن الواقع التاريخى بالنسبة إلى الإنتاج القصصى الحديث ينطق بعكس ما ذهب إليه فاروق خورشيد . وسنرى فى الدراسة الآتية لمجموعات القصص القصيرة وما كتب لها من مقدمات أن كتاب القصة ينهجون النهج الغربى الخالص ، ويصرحون فى كتاباتهم بأنهم يأخذون شكل القصة الأوربية لينشئوا على غراره أدباً قومياً . ولم نر أحداً منهم يلتفت إلى شىء من قديم القصص العربية ، وكثير منهم لم يدرس الأدب العربى وحتى الذين ألموا بهذا الأدب كان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية فى عصورها الماضية لإهمالها فى الدراسة التقليدية .

---

(١) كتاب « فن الرواية العربية » – ص ٣ .

(٢) المصدر السابق – ص ١٩ .

(٣) المصدر السابق – ص ١٩ .

وليس عجيباً أن يكون ما بلغناه فى القصص من الأصالة والإجادة وليد عشرات السنين – وهى عندنا تزيد على خمسين سنة – فهى ليست بالزمن القليل الذى لا يكفل لهذا النضج القصصى الملحوظ ، ففن القصة – بمفهومه ومقوماته الحديثة – بلغ أقصى ما وصل إليه من النضج فى الغرب فى أقل من هذه الفترة منذ نشأته .

والمسألة فى رأيى ليست مسألة قومية بمقدار ما هى حقيقة تاريخية ، ولا يضيرنا فى شىء أن نأخذ ونعطى ، فإن أخذنا الآن عن الغرب فقد أخذوا عنا فى عصور ماضية إذ نقلوا عنا قصص ألف ليلة وليلة ، فترجموها من اللغة العربية إلى لغاتهم وحاكوها فى قصصهم وتأثروا بخيالها فيما أنتجوه .

والسؤال الأخير فى هذا الموضوع : هل كان من الخير ما حدث أو كان خيراً منه أن يستمر التطور العربى فى فن القصة ؟ إن الجواب عن هذا السؤال يتوقف على المقارنة بين شيئين لم يوجد أحدهما .. وهو الفن المتطور – إلى آخر المدى – عن الأصول العربية ، ولهذا أعتقد أن السؤال سيظل بلا جواب إلى أن يحدث رجوع من جديد .. ولا أظن أن يحدث رجوع .

# الثورة الفكرية العامة والمدرسة الحديثة

كانت الثورة الوطنية سنة ١٩١٩ نتيجة لعوامل ومثيرات ممتدة فى الزمن السابق لها ، وكذلك كانت الثورة الفكرية .

رأينا الثورة الفكرية تنبت بذرتها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على يد جمال الدين الأفغانى وتلاميذه فى مصر . ورأينا مظاهرها فى الأدب تتمثل فى قصص عبد الله نديم ، والمويلحى والمنفلوطى وغيرهم .

وتمتد الثورة الفكرية فى أوائل القرن العشرين ، وتأخذ طريقها فى ألوان مختلفة وطنية واجتماعية واقتصادية . من معالمها لطفى السيد فى « الجريدة » ومصطفى كامل فى « اللواء » وقاسم أمين فى كتابيه « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » وإنشاء الجامعة المصرية الأهلية ، وتأسيس بنك مصر . . الخ . .

ونرى فى العقد الثانى والثالث من القرن العشرين شباناً يقودون حركة الثورة الفكرية على صفحات جرائد ومجلات أدبية ، مثل السفور والفجر والسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى . من أولئك الشباب عبد الحميد حمدى صاحب السفور ، وأحمد خيرى سعيد صاحب الفجر ، ومحمد حسين هيكل رئيس تحرير السياسة والسياسة الأسبوعية وكان يكتب قبلها فى السفور وغيرها ، ومنهم منصور فهمى ومحمود عزمى ومصطفى عبد الرازق وأخوه على عبد الرازق وإبراهيم المصرى ومحمد تيمور وطه حسين وأحمد حسن الزيات وأحمد ضيف ومحمود تيمور وحسن محمود ومحمد السباعى وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وسلامة موسى .

كانوا يكتبون فى الأدب والفنون الأخرى وفى مختلف نواحى الحياة ، وكانوا جميعاً — من ذكروا وأمثالهم — يدعون إلى التجديد ويثورون على أوضاع وعادات قديمة غير صالحة للبقاء ، دعوا إلى تعليم المرأة وسفورها ، وإلى لغة عربية عصرية ،وإلى توحيد الزى ، وكان من قضاياه أوحوادثه استبدال طلبة دار العلوم البدلة والطربوش بالجبة والقفطان والعمامة ، وقد أخذ هذا الحادث مستوى فكرياً فى المناقشة باعتبار دلالته الحضارية . وكذلك كانت الثورة على الطربوش وهل هو زى قومى يجب الاحتفاظ به أو لا ، وهل يصح استبدال القبعة به ؟ وأثيرت قضية إصلاح الأزهر وتغيير طريقة الدراسة فيه . وكانت تتخلل ذلك منازعات دينية من حيث مطابقة الدعوة الجديدة للإسلام أو خروجها عنه ، ومن ثم التصقت تهمة الإلحاد بكثير من الكتاب .

ولعل أبرز قضية أثيرت هى السفور والحجاب ، فقد احتد النقاش فيها وامتد على رقعة طويلة من الزمن ومن صفحات الصحف . وكانت جريدة « السفور » تقوم دعوتها الأساسية على الدعوة إلى السفور ، ولذا سميت باسمه ، واستمرت « السفور » تقود الفكر الجديد فى كل النواحى نحو عشر سنين من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٢٤ ، ورفعت الراية بعد احتجابها جريدة « الفجر » وكانت مدة صدورها قصيرة ( من سنة ١٩٢٥ إلى سنة ١٩٢٧ ) إلا أن فترتها كانت خصبة ، وكان المجال فيها مقصوراً على الطليعة المجددة ، على عكس السفور التى كانت تفسح للمخالفين فى الرأى ، ثم امتدت حركة التجديد فى السياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى .

وقد نشرت السفور أوائل القصص القصيرة المصرية ، ثم كانت الفجر أهم مجال لها ، فقد نشرت لمعظم روادها أكبر جانب من قصصهم ، إلى جانب القصص المترجمة ، أما السياسة الأسبوعية فقد اهتمت بالقصص المترجمة أكثر من المؤلفة ، وعنى البلاغ الأسبوعى بالنوعين . وكانت الصحف اليومية ، وخاصة السياسة والبلاغ ، تنشر هذه القصص فى أوقات متباعدة .

وكانت كلمة « المدرسة الحديثة » تطلق إطلاقاً عاماً ، وإطلاقاً خاصاً ، يقصد من العام كل كتاب الطليعة الذين يثورون على القديم ويدعون إلى التجديد وكان يصاحب الثورة على القديم بعض الشطط ، من حيث الدين ، ومن حيث الأدب واللغة ، ومن حيث القيم الحضارية على وجه عام ، إذ لم يخل الميدان من المتحمسين للمدنية الغربية الذين قالوا بأن مصر يجب أن تكون قطعة من أوربا .

وكان الإطلاق الخاص لكلمة « المدرسة الحديثة » يقصرها على جماعة بعينها ، يشير إليها أحمد خيرى سعيد فى مقال بجريدة « الفجر » (١) عنوانه « شروع فى نهضة » وذلك بقوله فيه بعد مقدمة عن تقدم الحياة العقلية والشعورية بمصر فى السنوات العشر الأخيرة ( من ١٩١٥ — ١٩٢٥ تقريباً ) :

« . . . فللآداب أنصار جدد انشطروا بحكم نزعات تفكيرهم وظروف تهذيبهم وتأثيرات الوسط إلى مدارس متحدة الغاية مختلفة الوسائل ، فهناك مدرسة لطفى السيد ومنصور فهمى وهيكل وطه حسين وعزمى وأحمد ضيف ومصطفى عبد الرازق ، وهناك مدرسة المازنى وعبد الرحمن شكرى وعباس حافظ ومحمد السباعى وعباس العقاد وعلى أدهم وعبد الرحمن صدقى ، وهناك مدرستنا الحديثة التى اتخذت هذه الجريدة « الفجر » لسان حالها ، وأعضاؤها كثيرون ، وتمتاز هذه المدرسة بالعناية بالعلوم الحديثة والفنون الجميلة اهتمامها بالآداب . وجميع هذه المدارس متحدة ضد القديم وضد الجديد الفاسد » .

وهذه المدرسة الحديثة — بالمعنى الخاص — هى التى نهضت بالعبء الأكبر فى نشأة القصة القصيرة ، كتابة لها ودعوة إليها ، وإن كانوا فى الدعوة يطلقون الكلام على « إيجاد فن قصصى قومى » .

والأعضاء الكثيرون الذين يشير إليهم أحمد خيرى سعيد ، يذكر منهم يحيى حقى فى كتاب « فجر القصة المصرية » : الدكتور حسين فوزى ،

---

(١) ٢٠ مارس سنة ١٩٢٥ .

ومحمود طاهر لاشين ، وإبراهيم المصرى ، وحسن محمود ، والمرحوم محمود عزى ، وحبيب زحلاوى ، ويحدثنا يحيى حقى عن أصل هذه الجماعة بأنها نشأت بين يدى محمد تيمور ، وكانت تجتمع فى قصر صغير يطل على شريط سكة حديد حلوان بالمنيرة ، هو قصر آل رشيد أصهار بيت تيمور ، وكان من أعضائها شاب غنى اسمه محمد رشيد ، والدكتور حسين فوزى ، إلى أن يقول : « وقد وجدت هذه الجماعة الصغيرة غذاءها فى صحيفة أدبية أسبوعية أصدرها سنة ١٩١٧ المرحوم عبد الحميد حمدى باسم ( السفور ) (١) ولا أدرى لماذا لا أجد لها ذكراً كثيراً فى البحوث الأدبية التى تكتب اليوم مع أنها هى التى نشرت أوائل إنتاج هيكل وطه حسين وأحمد ضيف ومنصور فهمى والشيخ مصطفى عبد الرازق وأخيه على عبد الرازق . وكانت تدعو السفور إلى اعتناق المذاهب الأوربية فى الأدب والتاريخ وإلى التحرر من التقليد ومحاولة البحث عن أدب مصرى صميم وتطوير الأسلوب إلى ما يوافق مقتضيات العصر ، وتوجيه الأنظار إلى دراسة أدباء مصر وشعرائها مثل البهاء زهير »(٢).

ويستمر الأستاذ يحيى حقى فى الحديث عن المدرسة الحديثة حتى يصل إلى تطورها بعد ثورة سنة ١٩١٩ فيقول : « . . . فى أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة . . وكلاهما منبعثان عن حاجة ملحة لإيجاد فن شعبى صادق الإحساس .. إلى أدب واقعى ، متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير . . لذلك طردت الثورة ندوة الأعيان من القصر ، نزلوا إلى الشارع واتخذوا مكانهم فى قهوة — أصبحت تعرف من باب التندر باسم قهوة الفن — مواجهة لمسرح رمسيس » (٣) .

وكان يحيى حقى نفسه من أعضاء هذه المدرسة . ويسترعى انتباهنا ورود اسم المرحوم « محمود عزى » ضمن أعضاء المدرسة الحديثة ، ولم تتناوله

---

( ١ ) صدرت السفور سنة ١٩١٥ لا سنة ١٩١٧ .

( ٢ ) « فجر القصة المصرية » — ص ٧٤ و ٧٥ .

( ٣ ) المصدر السابق — ص ٧٦ .

الفصول الآتية بالدراسة فى هذا الكتاب ، لأن إنتاجه دون مستوى إنتاج المدرسة الحديثة ، وقصصه تشبه قصص التسلية والمحاولات الأولى . وقد عرفت من بعض زملائه أنه كان من « أولاد الذوات » المشغوفين بالأدب ، كان يكتب بجريدة السفور مقالات وقصصاً . أول قصة رأيتها له كانت فى السفور ( ١٩١٥/٧/٣٠ ) بعنوان ( الإخوان ) . وهى من نوع القصص الذى يعتمد على الحوادث الغريبة ، ينتقل الكاتب من إحداها إلى أخرى . . امرأة على فراش الموت تعترف لولدها بأنها خانت زوجها – والده – وكانت نتيجة الخطيئة بنت ، وتموت الأم ، ويبحث الابن عن الأخت حتى يجدها ويأتى بها فتعيش معه ، ثم يحب ابنة عمه ويخطبها ، فتغار الأخت منها ، وتحاول قتلها ، ثم تنتحر . ليس فى القصة ما يسلكها فى عداد القصة القصيرة الفنية ، وجوها أشبه بالجو الغربى ، مما يرجح اقتباسها من رواية غربية . وسائر ما كتبه من هذا القبيل .

وفى عدد من السفور [1] نرى له قصة عنوانها « فى الطريق » كتب عليها هذا الهامش : « من نوع ( ما تراه العيون ) [2] ولمحمد بك تيمور فضل السابق فيه » يحاول فيها أن ينهج النهج الواقعى دون توفيق ، ويعتمد فيها على المفاجأة المفرقعة فى النهاية . . فهى حكاية شاب أنيق يتابع السيدات فى الطريق ، سار وراء فتاة مقنعة ، وظل يلاحقها حتى وصلت إلى منزل عمه ، ودعته إلى تناول الغداء ، ولم تكن إلا ابنة عمه .

ونرى كذلك ضمن أسماء المدرسة الحديثة اسم « حبيب الزحلاوى » وهو كاتب عرف فيما بعد بكتابته القصصية والنقدية ولا يزال يكتب حتى اليوم . ولم أجد له كتابة قبل سنة ١٩٣٠ ، ويظهر أن انضمامه إلى المدرسة الحديثة كان متأخراً من حيث الزمن ، وقد استمرت اجتماعات أولئك الأصدقاء فى « قهوة الفن » إلى ما بعد سنة ١٩٣٠ .

---

( ١ ) ٤ أبريل سنة ١٩١٨ .

( ٢ ) قصص محمد تيمور كما سيأتى .

# الثورة الأدبية

كانت الثورة الأدبية وجهاً من وجوه الثورة الفكرية العامة . وتتبين ملامح الثورة الأدبية من خلال العبارات التى رددها روادها وكتابها من مثل : « إيجاد أدب قومى » و « الثورة على القديم والجديد الفاسد » و « يجب أن يكون لمصر أدبها الأصيل » و « إيجاد فن شعبى صادق الإحساس » . . الخ .

وأضيف إلى ما فى الفصل السابق من فقرات لأحمد خيرى سعيد ويحيى حقى ، بعض ما كُتب فى هذا الصدد كى نتبين منه معالم هذه الثورة :

كتب إبراهيم المصرى فى « الفجر » (١) مقالا بعنوان « حول التأليف القصصى » دعا فيه إلى الثقافة العلمية الأوربية ، ثم قال :

« أنا لا أريد بذلك طرح الأدب العربى جانباً وعدم استثماره ، بل كل ما أود من الأدب الحديث أن يستغل الأدب العربى لفظاً لا معنى — أن يمتلك عنانه مبنى لا جوهراً — ألا يؤمن بصلاحيته لهذا الزمن وألا يدين بأساليبه العتيقة فى التعبير عن مختلف الآراء والعواطف . يجب أن تمدنا مخلفات الذهن العربى بفضيلة الصياغة اللغوية والإمتاع الإنشائى لا غير ، حتى نستطيع أن نصب فيها الجديد من الأدب الفرنجى القائم على الصدق الإنسانى » .

وكتب محمود تيمور فى مقدمة مجموعة « الشيخ سيد العبيط » :

« كانت بلاغتنا العربية وما زالت تكاد تخلو من النوع القصصى إذا

---

(١) ١٥ أبريل سنة ١٩٢٦ .

قيست بأدبيات الأمم الإفرنجية . وكان كتابنا حتى العهد الأخير من شعراء وناثرين مقلدين أكثر منهم مبتكرين فكانوا يسيرون على نظم السلف فى الآراء والأفكار والأوصاف فلم يأتوا بشىء جديد بل أشاعوا شخصياتهم وأفنوها بتهالكهم على القديم فحسب . لذلك لم نجد من كتابنا من قدم لنا رواية قصصية أو أخرى تمثيلية أو أقصوصة عصرية ، بل كان همهم الوحيد أن يجيدوا فن التراسل على نمط الهمذانى والحريرى أو نظم القصائد باكين على الأطلال وهائمين بحب هند ودعد وواصفين النوق والرمال ثم مادحين أو هاجين . وربما وصف الشاعر العصرى المهند والسمهرى وصاح بملء فيه صياح أبطال الحماسة القدماء وهو لم ير السيف فى حياته إلا معلقاً فى رداء الشرطى » .

وقال سلامة موسى فى محاضرة ألقاها بالجامعة الأمريكية ونشرت فى « السياسة الأسبوعية » (١) : « إن أول واجبات الأديب فى مصر أن يخدم أدبه أو فنه المجتمع بأن يدعو إلى الإصلاح الاقتصادى ذريعة إلى الإصلاح الاجتماعى وهذا الإصلاح ينحصر فى شيئين :

( ١ ) رفع المقام الاقتصادى للمرأة والعامل .

( ٢ ) نقل البلاد من الطور الزراعى إلى الطور الصناعى . وكلنا يقول إن الأدب هو صورة الحياة أو نقدها أو التسامى بها ، فإذا كان هذا صحيحاً فلا تجديد فى الأدب إلا بتجديد فى هذه الحياة » .

وقال توفيق ميخائيل تويج فى محاضرة ألقاها بجمعية الشبان المسيحيين نشرت فى السياسة الأسبوعية(٢) : « فلأنصار التجديد فى الأدب رأى ينحصر فى الدعوة إلى السهولة فى التعبير وخلو الكلام من المحسنات التى تضحى من أجلها المعانى ومن الكلمات الغريبة يعمد إليها الكتاب فيشغلون القارئ بها عما كتبوا من تافه القول ، إذ أنه أجدى على الأدب وخير للأديب أن يقصد إلى الفائدة لا إلى التباهى بالمقدرة » .

---

( ١ ) ٦ أبريل سنة ١٩٢٩ .

( ٢ ) ٢٥ مايو سنة ١٩٢٩ .

وحمل عيسى عبيد وأخوه شحاته – فى مقدمات مجموعاتهم كما سيأتى – على الكتاب الرومانسيين الذين يبعدون بخيالهم الغريب عن الواقع ، وعلى المترجمين الذين يختارون القصص المثيرة من أدب الغرب وهم الذين يعنيهم شحاته عبيد فى مقدمة مجموعته « درس مؤلم » بقوله :

« ورأينا من الآخرين روايات مبنية فى الهواء خارقة للطبيعة منافية للعقل تعمد واضعوها حشو الحوادث تلو الحوادث ، والمفاجآت بعد المفاجآت ، والتقلب بين الفزع والاطمئنان ، والإنكار والانتصار ، رغبة فى استمالة جمهور القراء واستدرار الكسب المادى » .

ويشير عيسى عبيد فى مقدمة مجموعته : « إحسان هانم » إلى دعـــوة أخرى كان مجالها الجامعة وكان لها صدى فى الحركة الأدبية العامة : « وقد جاء الدكتور أحمد ضيف أستاذ الآداب العربية بالجامعة المصرية فى كتابه ( مقدمة فى بلاغة العرب ) مؤيداً لنا فى نظريتنا ، إذ قال بوجوب إيجاد آداب عربية مصبوغة بصبغة مصرية ، ولاشك أن كتابه هذا سيخلق عهداً جديداً فى عالم الأدب المصرى الحديث ويخط طريقاً جديداً للأدباء » .

وكتاب الدكتور ضيف المشار إليه اسمه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » وقد ظهر سنة ١٩٢١ وهو مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة الجامعة ، وفيها يقول :

« اللغة العربية لغتنا ، لأنها لغة الكتابة والتأليف ولأنها تستوعب لغة التفاهم بيننا . والآداب العربية آدابنا من حيث أنها أصل معلوماتنا ، ومنبع معارفنا ومواهبنا العقلية ، بل هى كل ما نعرفه من الحركة الفكرية التى أحدثها الإنسان وأنتجتها العقول والقرائح . ولكننا نريد أن تكون لنا آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه ؛ تمثل الزارع فى حقله والتاجر فى حانوته والأمير فى قصره ، والعالم بين تلاميذه وكتبه ، والشيخ فى أهله والعابد فى مسجده وصومعته ، والشباب فى مجونه وغرامه ،

أى نريد أن تكون لنا شخصية فى آدابنا ، ولا نريد بذلك أن نهجر اللغة العربية وآدابها لأننا إن فعلنا ذلك أصبحنا بلا لغة ولا أدب إذ لا يمكن أن نصل إلى ذلك بدون أن نرجع إلى اللغة العربية وآدابها بحيث تكون قاموساً لنا ونموذجاً لبلاغتنا ، وإماماً نهتدى به فى الصناعة الأدبية ، وعلى الجملة تكون آدابنا عربية مصبوغة بصبغة مصرية .. من هذه الوجهة يجب أن نتعصب للغة العربية وآدابها كما يتعصب الآريون الآن للغة اللاتينية واليونانية لأنها أصل معارفهم ومستودع سر مدنيتهم ، ولا ينكر إنسان علينا ذلك ، لأن إنساناً لا يمكنه إنكار أثر المدنية العربية فى العالم الإسلامى ، ونعود فنقول إن كل ما نرجوه هو أن تكون لنا آداب مصرية عربية مصرية فى موضوعاتها ومعلوماتها عربية فى لغتها وبلاغتها وأساليبها » [1] .

ومما يذكر أن الدكتور ضيف أراد أن يطلق كلمة « البلاغة » على المفهوم الفنى لكلمة « الأدب » بدلا من هذه الكلمة . وقد تابعه فى هذا بعض الكتاب منهم محمود تيمور كما نرى فى أول النص السابق « كانت بلاغتنا العربية .. الخ » ولكن هذه التسمية لم تلق رواجاً بعد ذلك .

وهذه النصوص بعض من كتابات ثورية فى الأدب كثيرة ، وكتاب « ثورة الأدب »[2] لهيكل معروف ، وكذلك ثورة العقاد والمازنى وشكرى على المدرسة القديمة فى الشعر ، وثورة الدكتور ضيف وطه حسين على المنهج القديم فى تاريخ الأدب العربى .

ونستطيع أن نستخلص مما سبق وجهى الصورة لهذه الثورة الأدبية : الوجه الأول الذى تدعو إليه وتريد أن تثبته ، والوجه الذى تثور عليه وترمى إلى القضاء عليه .

أما الوجه الأول فيتلخص فى « إيجاد أدب قومى ينبثق من البيئة ويعبر

---

(١) « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » — ص ٥ و ٦ .

(٢) ظهر سنة ١٩٣٦ وهو مجموعة مقالات نشرت بالصحف ومعظمها فى العشرينات .

عنها بأصالة وصدق » وكذلك « دراسة تاريخ الأدب العربى طبقاً للمناهج الحديثة » .

وأما الوجه الثانى فهو مقاومة ما يأتى :

١ — التقعر فى اللغة ومحاكاة الأقدمين فى الألفاظ والأساليب وفى المعانى والأخيلة .

٢ — المنهج القديم فى دراسة الأدب العربى .

٣ — القصص المترجمة عن اللغات الأجنبية التى تختار من قصص المغامرات والمفاجآت بقصد « استمالة جمهور القراء واستدرار الكسب المادى . »

٤ — القصص المؤلفة على غرار المترجمات والموغلة فى النواحى العاطفية ( الرومانسية ) وقد نال المنفلوطى من الهجوم فى هذا الصدد أكبر نصيب .

# الثورة الاجتماعية

تتمثل الثورة الاجتماعية فى أمرين :

الأول – الثورة على الغنى الفاحش والعطف على الفقراء ، ومما يجدر الالتفات إليه أن هذه الحركة لم تأخذ الطابع الاشتراكى إلا فى كلمات قليلة خاطفة ، كما سبق فى كلام سلامه موسى من مثل قوله : « رفع المقام الاقتصادى للمرأة والعامل ونقل البلاد من الطور الزراعى إلى الصناعى » .

وفيما عدا ذلك ، وفى القصص نفسها ، نجد الأمر امتداداً لكلام المنفلوطى من حيث حملته على الأغنياء ، وترقيق القلوب على الفقراء . ومن غريب هذا الأمر أن الأخوين التيموريين كانا – وهما من الطبقة الغنية – فى مقدمة كتاب القصة الذين تناولوا هذا الموضوع ، وأكثرهم تصويراً وتبشيعاً لجشع الأغنياء واحتياج الفقراء ، على نحو ما سنرى فى الدراسات التالية .

وقد قامت فى تلك الفترة ، وفى سنة ١٩١٩ بالذات ، حملة صحفية وأدبية شاملة على الأغنياء تدعوهم إلى التبرعات للأعمال الخيرية ، كتب فيها كثير من الكتاب ، وقيلت فيها قصائد كثيرة . وممن كتب فيها « محمد أبو شادى بك » الذى قال فى مقال بجريدة « الأفكار » (١) تحت عنوان « الأحياء والأموات » بعد أن صور جشع الأغنياء وامتناعهم عن مد يد المعونة إلى الفقراء ، قال عن الأغنياء : « هؤلاء يجب أن يلاموا على مسلكهم وينبهوا من غفلتهم ، فإن لم ينتبهوا بالإشارة أو العبارة كان الزجر والتقريع لهم أعظم علاج » .

---

(١) ١٤ مايو سنة ١٩١٩ .

وكتب محرر « اللطائف المصورة » (١) ما يأتى :

« فى العالم الآن حركة كبيرة غير معتادة ، لم تكن الحرب فى الواقع سببها الأصلى ، ولكنها تطورت فى كل بلد وصقع باختلاف الأمم التى قامت بها والأفراد الذين تولوا زعامتها ، ونعنى بها قيام الفقراء على الأغنياء » إلى أن قال : « هذه المسألة الاجتماعية فى نظرنا أهم المسائل الحيوية لهذا القطر المصرى ولشقيقه القطر السورى أيضاً . إن الأغنياء فى مصر وسوريا يضنون بالمال اللازم لإصلاح أحوال الوطن الاجتماعية . . الخ » .

وأعقب هذه الحملة دعوات إلى إنشاء مؤسسات خيرية ، منها إنشاء ملجأ الحرية للأيتام ، وأقيمت محافل لتعزيز هذه الدعوات ألقيت فيها قصائد لشوقى وحافظ ومطران وخطبة للآنسة « مى » .

الغرض الثانى للثورة الاجتماعية يتمثل فى العلاقات الاجتماعية وخاصة علاقة الرجل بالمرأة ، وكذلك ما يسود المجتمع من فساد ، وما يتفشى فيه من ظلم .

وسنرى فى القصص نقداً لاذعاً لظلم الحكام وكبار الموظفين واستغلال نفوذهم ووظائفهم فى الإثراء .

ومن الموضوعات الاجتماعية التى تناولتها القصص بالنقد والتحليل مفاسد الشبان من الأغنياء والموظفين وخداعهم الفتيات وجريهم وراءهن فى الشوارع والطرقات ، والمفاجأة أحياناً بأن إحدى الفتيات زوجة أو قريبة للمطارد لها أو لصديق له يسلك مسلكه . ومنها الزواج بدون حب وإرغام البنت على الزواج بمن لا تريد ، وقسوة الآباء فى ذلك ، وقسوتهم أحياناً مع الأبناء كذلك .

ونجد صوراً كثيرة للرجل المتزوج الذى يحبس زوجته ويظن أنه ضمن صيانتها ، ويحيا مع ذلك حياة خارجية مع عشيقاته وأصدقائه فى مجالس الخمر

(١) ١٩ مايو سنة ١٩١٩ .

والشقق الخاصة (الجرسونيرة) على حين تنطلق زوجته فى طريق مماثل فى الخفاء دون أن يعلم ، وأحياناً يفتضح الأمر ؟

وتتكرر كذلك صورة الرجل الذى طمح إلى المرأة فى المجتمع الانفصالى فلم يجد فى طريقه إلا البغايا فاتصل بهن وعاشرهن ، وكون رأيه فى المرأة من خلال هذه التجربة ، وتكون النتيجة أن يسوء ظنه فى كل امرأة ، ويعامل زوجته على هذا الأساس ، فيشك فى تصرفاتها وحركاتها ويعمل على قيدها ومنعها من الاتصال بما وراء الجدران ونوافذه المغلقة . وذلك كله نتيجة للحجاب وعدم الاختلاط بين الرجل والمرأة . على أن مسألة السفور والحجاب أخذت دورها الكبير بالجدل والمناقشات النظرية على صفحات الصحف والمجلات ، وكذلك فى الكتب . أما انعكاسها فى القصص فهو ضئيل .

ونرى كذلك صور الزواج مع فارق السن الكبير وما ينشأ عنه من خيانات ، وعواقب أخرى وخيمة .

وكثيراً ما تعقد الموازنة بين حياتنا وحياة الغربيين من ناحيتين : الأولى ناحية الفساد الغربى الذى تسرب إلى البيئة المصرية ، والناحية الثانية سوء ما عندنا وحسن ما عندهم .

ونلمح فى القصص تطلعات الطبقة المتوسطة إلى طبقة الأغنياء ومحاولة الظهور بمظهرها والتوسل إلى ترفها ببعض الوسائل مثل الزواج بالمثريات والأغنياء . وكان الموظفون يستغلون فى ذلك مركزهم الاجتماعى المرموق : مركز الموظف « الميرى » .

ويعالج كل ذلك بطريقة متفقة مع الأفكار الحديثة ومتعاطفة مع طبقات الشعب الكادحة برغم أن معظم كتاب القصص من الطبقة المتوسطة وبعضهم من الأغنياء ، ولم يكن أحد منهم – فيما رأينا – من الفقراء البائسين .

ولا شك أن لقراءة القصص الأجنبية وخاصة الروسية دخلا فى ذلك التعاطف .

ولكننا لا نكاد نرى صور البؤس القاتمة ، ولا نكاد نشعر بعمق في تصوير مظاهر الفقر والحرمان ، ولعل هذا راجع إلى أن الكتاب أنفسهم لم يعانوا تجربة البؤس ، فلم يكن منهم من يشبه تشيكوف مثلا في نشأته الفقيرة الكادحة . كان كتابنا متعاطفين فقط مع الفقراء ، ولم يكونوا فقراء حقيقيين

. . . كانوا ينتقدون « البورجوازيين » ولكنهم لم يمثلوا – بحكم طبقتهم – روح الشعب الرازحة تحت أعباء مضنية من الفقر والجوع والمرض ، تمثيلا عميقاً صادقاً كما حدث بعد ذلك بفترة طويلة في كتاباتنا القصصية .

# نشوء القصة القصيرة

أول شيء نلحظه فى نشوء القصة القصيرة الفنية فى مصر أن هذا النشوء واكب انتفاضة الأمة المصرية وثورتها العارمة سنة ١٩١٩ ، كتب القليل منها قبل انفجار الثورة وهو يتمثل فى قصص محمد تيمور ، ثم تبعه بعد الانفجار فى العشرينات من هذا القرن الرواد الآخرون . وقد انبثقت القصة من الثورات الوطنية والفكرية والأدبية والاجتماعية . ولهذا نراها لا تكاد تتخلى عن رسالتها الاجتماعية ودعوتها الحارة إلى مجتمع أمثل . ولحسن الحظ كان قصاصونا قد وقفوا على دقائق الفن القصصى الغربى وحرصه على الفنية وحمايتها من الوعظ والخطاب المباشر ، فكفكف ذلك من حماس الإصلاح الاجتماعى ولم يمكنه من الطغيان على التصوير والإمتاع الفنى .

وقد سبق أن أرجعت تأخر ظهور القصة الفنية الحديثة فى أدبنا العربى الحديث إلى التمسك بالتراث العربى والقصصى وشدة الالتصاق به والتوجس من الغريب الوافد . ونحن الآن فى فترة الثورات الوطنية والفكرية والأدبية والاجتماعية ، نرى شبان الطليعة قد تخففوا من سلطان التراث ، بل ثاروا عليه ، ونظروا إليه نظرة أخرى غير نظرة المتقدمين ، ورأوا أنه لا يصلح لتطوير فن قصصى ، وتطرفت هذه النظرة إلى حد أن رأى بعضهم أن فائدته محصورة فى الإمداد بالشكل اللغوى ، كما رأينا فى مقال إبراهيم المصرى .

وباعد ذلك التطرف ، وما صاحبه من ضعف فى الأداء اللغوى نفسه بين القصة الحديثة الناشئة وبين الأدب التقليدى ، ونشأ من ذلك انفصال بين لونين من الأدب وفريقين من الأدباء ينظر كل منهما إلى الآخر شذراً ويأبى الاعتراف به .

وقد رأينا كتابنا — على مدى طويل — يحاولون أن يعبروا عن الشخصية المصرية ويصوروا المجتمع المصرى ، فرأينا محاولات عبد الله نديم والمويلحى والمنفلوطى وغيرهم . والواقع أن أبرز الأعمال الأدبية فى هذا السبيل هى القصص ، وأبرز القصص فى ذلك « حديث عيسى بن هشام » الذى كان أول محاولة جادة كبيرة فى عرض شرائح ونماذج حية من المجتمع بطريقة تجمع بين واقعية المضمون واتباعية الشكل اللغوى ، ثم رواية « زينب » التى تجمع بين العرض الواقعى والاتجاه الرومانسى . وبعد هذين العملين الكبيرين تأتى — فى سبيل البحث عن الشخصية المصرية — القصص القصيرة الفنية التى وصل فيها التعبير عن البيئة إلى درجة كبيرة من الدقة والصدق .

وكانت الواقعية الغربية التى نادى بها رواد القصة القصيرة ، والتى سبق أن حدثنا عنها لطفى جمعة ولم يوفق فى تطبيقها ، خير عون لهؤلاء الرواد على ما تصدوا له من تصوير المجتمع وإبراز الشخصية المحلية ، وقد اكتمل فن القصة القصيرة فى الغرب على يد ( موباسان ) طبقاً للواقعية التى نشأت قبله وطبقت فى الروايات ، ولكن القصة القصيرة بدت فى واقعيتها كأن المذهب الواقعى مفصل على قدها .

وكان كتاب القصة القصيرة عندنا كلهم واقعيين ، فلم تتعدد مذاهبها ، بل نهجت كلها على مقتضى « مذهب الحقائق » كما سموا المذهب الواقعى فى أول الأمر . سنرى لكل كاتب خصائصه ومميزاته ولكن الإطار العام الشامل هو الواقعية ، ولم يخرج عليها — حسب ما رأينا — إلا كاتب واحد فى قصة واحدة ، هو يحيى حقى فى قصة كتب تحت عنوانها أنه كتبها بعد قراءة « ادجار ألان بو » — كما سيأتى فى الكلام عليه — ولم يكرر هذه التجربة التى تشبه تجارب أو أعمال « اللامعقول » . هذا بالإضافة إلى ملامح رومانسية ورمزية فى قليل من القصص .

وهكذا نرى أن القصة القصيرة الواقعية كانت خاتمة المطاف فى الطريق

الطويل الذى سلكه كتابنا فى البحث عن شكل أدبى يلائم ما يهدفون إليه من التعبير الأصيل عن واقع الحياة المصرية . والغريب أن الطريق بدأ بما يشبه هذه النهاية وإن كان بدءاً فطرياً بسيطاً ، وذلك كما رأينا فى أقاصيص عبد الله نديم التى لمعت فى هذا الأفق ثم غطت عليها سحب الأحداث فى عشرات من السنين .

كانت القصة القصيرة الواقعية هى هدف الرواد وإن جاءت بعض القصص أشبه فى بنائها بالرواية ، وكان ذلك خطأ أوعدم توفيق فى التطبيق أو انطلاقاً مع السجية المندفعة التى تأبى التقيد ببناء خاص .

ونرى فى بعض القصص خصائص فننا القصصى الموروث ، سواء فن المقامة أو الفن الشعبى ، ولكن ذلك قليل جداً يبتلعه تيار الشكل الغربى المنقول .

ومن سمات تراثنا القصصى كذلك الميل إلى العبرة من الأحداث وبث الأغراض الخلقية والاجتماعية ، مما لازم كتابنا الحديثين — سواء فى المحاولات الأولى أو القصص المتكاملة — فحرصوا على الهدف الاجتماعى على اختلاف فى المقدار وفى المنهج . وكانت الدعوة إلى الفن مقرونة دائماً بما يحققه للمجتمع من فوائد التهذيب والإصلاح .

وسنرى بعض القصص ينحو نحو « النكت المصرية » وبعضها يتكون من النوادر الفكاهية الشائعة بين الناس ورسم شخصيات من خلالها ، مما يدلنا على أصول مشابهة فى حياتنا لشكل القصة القصيرة الوافد علينا من الغرب .

وقد تأثر كتاب القصة القصيرة الأوائل بالقصص الأوربية تأثراً مباشراً عن طريق اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ، ويقف «دى جى موباسان» فى المقدمة كأنموذج يحاكى فى خلق القصة القصيرة العربية ، ويليه « أنطون تشيكوف » وقد أغرم بعضهم بتحليل « زولا » و « بول بورجيه » مثل عيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمود تيمور ، وأغرم بعضهم بمنهج ديكنز فى المبالغات الكاريكاتورية وصور بوكاشيو فى فضح العلاقات الجنسية والتسلل وراء مظاهر الورع الكاذبة ، مثل محمود طاهر لاشين :

وقد كثرت فى العشرينات ترجمة القصص القصيرة الفنية . وكان مجال نشرها فى الصحف اليومية والأسبوعية والمجلات الأدبية ، كالسياسة والبلاغ وكوكب الشرق والسفور والفجر والسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى .

وكان بعض كتاب القصة المؤلفة يترجمون إلى جانب التأليف ، مثل حسن محمود، وإبراهيم المصري ، وحسين فوزى ، وأحمد خيرى سعيد . ولعل أخصب المترجمين فى تلك الفترة هو محمد السباعى لكثرة ما ترجم ولأسلوبه العربى الذى يدل على تمكنه من الأدب العربى ، وكان يتصرف فى ترجمته بعض التصرف ويضيف أحياناً أبياتاً من الشعر العربى تأتى فى موضعها ببراعة فائقة ، ولكن تصرفه كان فى حدود الأصل ، لا يتجاوزها كما كانت تفعل مدرسة « التمصير » القديمة .

ومن المترجمين فى تلك الفترة — غير من ذكر — عباس حافظ وأحمد حافظ عوض ومحمد عبد الله عنان وإبراهيم عبد القادر المازنى وغيرهم .

وكان الاختيار هنا يختلف عن السابق ، مثل ما اختلفت القصص المؤلفة عن سابقاتها ، فكان الاتجاه إلى القصص الواقعية ونماذجها الممتازة فى الأدب العالمى أكثر من الاتجاه إلى القصص المسلية ذات الحوادث والمفاجآت المثيرة .

وهذا يدل على أن التحول فى تأليف القصة القصيرة صاحبه مثله فى مجال الترجمة .

ولم يكن رواد القصة القصيرة فى حاجة إلى القصص المترجمة ، فقد كانوا متصلين مباشرة بالآداب الأجنبية ، وعلى هذا يمكن القول بأن الترجمة لم تؤثر كثيراً فى نشأة القصة القصيرة العربية ، إنما كان التأثر فى تلك الفترة عن طريق الاتصال المباشر بالأدب الأجنبى .

ولا شك فى أن الترجمة أثرت فيما بعد هذه الفترة تأثيراً واسع المدى ، وقد نشأ كتاب قصصيون لا يعرفون اللغات الأجنبية ، أو يعرفونها ولكنهم لا يقرأون بها إلا قليلا إذ يستسهلون قراءة المترجم باللغة العربية .

# الـرُّوَّادُ

- محمد تيمور
- عيسى عبيد وشحاته عبيد
- محمود تيمور
- محمود طاهر لاشين

# محمد تيمور

## ۱۸۹۲ — ۱۹۲۱

نظم الشعر ، وألف المسرحيات القصيرة وكتب النقد المسرحى ومقالات فى الاجتماع والفن والأدب ، واشتغل بالصحافة حيناً وبالتمثيل قليلا ، وكان فى كليهما هاوياً لا تدفعه إلى الاحتراف حاجة معيشية .

كان فى الشعر والنقد والصحافة والتمثيل كسائر معاصريه من الشعراء والنقاد والصحفيين ، وإن كان بدعاً فى التمثيل من حيث مخالفته لاعتبارات طبقته الأرستقراطية بنزوله إلى خشبة المسرح .

ولكن من المحقق أنه كان رائداً فى القصة القصيرة العربية الفنية ، بل كان هو رائدها الأول ، وكان كذلك رائداً فى التأليف المسرحى .

ومع ذلك لم تأخذ منه كتابة القصة القصيرة إلا بعض الجهد والعناية والوقت ، إلى جانب اهتماماته الأخرى فى الأدب والفن .

وقد فعل كل ذلك فى سنوات معدودة لم يمهله القدر بعدها ، إذ توفى فى التاسعة والعشرين من عمره ، ترك ديواناً من الشعر ومجموعة من القصص القصيرة ومجموعة من المقالات فى النقد والاجتماع وثلاث مسرحيات كبيرة مؤلفة ، وقصة طويلة لم يتم كتابتها ومسرحية مقتبسة ممصرة « العشرة الطيبة » .

جمع شقيقه الأصغر « محمود تيمور » كل هذا الإنتاج ونشره بعد وفاة صاحبه فى ثلاثة مجلدات كبيرة الحجم بعنوان « مؤلفات محمد تيمور » وكان هذا الإنتاج — ما عدا المسرحيات والقصة الطويلة — قد نشر فى جريدة السفور » فى الفترات التى كتب فيها .

نشأ محمد تيمور فى بيئة أسرية تجمع بين أمرين كان اجتماعهما غريباً

فى مثل هذه البيئة ، الآمر الأول الغنى والأرستقراطية ، والثانى العلم والأدب على الطريقة العربية المأثورة . كان والده ( أحمد تيمور ) قد كرس حياته لخدمة اللغة العربية ومعارفها وفنونها ، وكان يتردد على مجلسه بعض أعلام الأدب والفكر . وكانت عمته « عائشة التيمورية » شاعرة مشهورة ، وفى المقدمة التى كتبها الأستاذ محمود تيمور لمؤلفات شقيقه يقسم حياة الفقيد إلى ثلاثة أطوار : « أما حياته الأولى فى مصر ففيها تكونت مواهبه ونمت ، وساعدها على هذا النمو البيئة المنزلية ، وأما حياته فى أوربا ففيها تفتحت أعينه للجديد النافع وتشربت نفسه بالديمقراطية العالية والمساواة وامتلأ قلبه بالمطامع والآمال .. آمال الهدم والبناء، هدم القديم الرث من المذاهب اجتماعية كانت أو أدبية، وبناء الصالح النافع من الأنظمة والمذاهب الجديدة . وطوره الأخير كان طور العمل ففيه ظهرت كتاباته ورواياته » (١) .

تأثر فى الطور الأول بوالده ومن كان يحضر مجالسه من العلماء والأدباء ، فكان يطالع كتب الأدب العربى ودواوين الشعراء وحفظ معلقة امرئ القيس وقصائد أخرى اختارها له الوالد ، وكان ينظم الشعر وهو طالب فى المدرسة الثانوية ، ويكتب مقالات تنشر فى جريدة « المؤيد » ، وعلق بالتمثيل فكان يتردد على فرقة الشيخ سلامة حجازى،وكون فرقة تمثيلية بالمنزل وألف لها ومثل الدور الأول فيها .

ويتمثل الطور الثانى فىالفترة التى قضاها بأوربا ، فبعد أن أتم التعليم الثانوى بمصر سافر إلى برلين ليتعلم الطب ، ولكنه بعد شهرين انتقل منها إلى باريس ليتعلم القانون ، ولم يكن فى أعماق نفسه يريد أن يتعلم الطب أو القانون ، كان كل قلبه معلقاً بالأدب ،ومكث فى فرنسا ثلاث سنين وجه كل همه فيها إلى قراءة الأدب الفرنسى ومتابعة التمثيل هناك . ولم يتم دراسته للقانون ، إذ أنه لما عاد إلى مصر سنة ١٩١٤ ليقضى إجازته السنوية أقفلت الحرب العظمى طريق السفر فلم يستطع الرجوع إلى فرنسا .

---

(١) مؤلفات محمد تيمور — ج ١ ص ١٢ .

كانت المدة التى قضاها فى فرنسا المحول الذى حول اتجاهه فى الأدب وقلب أفكاره ، وتشبع برغبة شديدة فى إصلاح الأدب والمسرح المصرى « وإن أهم فكرة اختمرت فى رأسه وما زالت تكبر وتتسع « فكرة تمصير الآداب » أى أن تكون ذات صبغة مصرية وألوان محلية بحتة » (١) .

وكان الطور الثالث من حياة محمد تيمور هو السنوات القليلة التى قضاها فى مصر بعد عودته من أوروبا ، وهو طور النضج والإنتاج . توافرت له فى هذا الطور الثلاثة المشهورة : الشباب والفراغ والجدة . . . وأقصد بالفراغ عدم انشغاله بالدراسة التى يُبتغى منها الحصول على الشهادات ، وقد لحق فى هذه الفترة بمدرسة الزراعة العليا ، ولكنه عدل عنها إذ لم توافق دراسة علومها مزاجه الجانح إلى الأدب والفن .

وكان ثالوث الشباب والفراغ والجدة هنا مدعاة إلى الجد والإنتاج فى المجال الذى ملك مشاعره منذ الصغر . أمده الشباب بحماسة عجيبة نحو الأدب والفن وتوافر له الوقت – على قصر المدة التى اختصرها الموت – فتفرغ للكتابة ولم تضطره ضرورة عيش إلى الاحتراف ومعاناة بؤس الأدباء والفنانين فى ذلك الزمان . وهكذا انعكس أثر الثالوث المشهور بالإفساد فأخرج لنا هذا الأديب الرائد الخالد .

كان قد اتجه بكل مشاعره فى وقت من الأوقات إلى المسرح تمثيلا وتأليفاً ولكن حدث شىء جعله يتجه اتجاهاً آخر هو الذى يعنينا فى هذه الدراسة ، وهو كتابة القصة القصيرة .

ذلك أنه عين أميناً للسلطان حسين ، وكان ذلك عقب أن رآه السلطان يقوم بدوره فى مسرحية « عزة بنت الخليفة » لإبراهيم رمزى على مسرح الأوبرا .

قضت عليه رسميات هذه الوظيفة أن يترك المسرح ، فوجه طاقته إلى

---

(١) المصدر السابق – ص ١٦ .

الكتابة ، وكان مما كتبه فى ذلك الحين مجموعة قصصه التى أطلق عليها هذا الاسم « ما تراه العيون » .

نشأ فى قصر والده بدرب سعادة فى حى الحمزاوى بالقاهرة ولكن أسوار القصر لم تمنعه من الاختلاط بأبناء الحى الفقراء ، وكان يتردد على الضيعة فلا يعيش فيها عيش أبناء الذوات مترفعاً على الفلاحين ، بل كان يختلط بهم ويصادقهم ، مؤتسياً فى هذا وذاك بوالده الذى يقرب إليه بعض أهل الأدب والعلم من الفقراء ويفسح لهم فى مجالسه .

ولما كان فى أوربا لم ينغمس فى الشهوات والمتع الحسية ، إذ انصرف إلى الأدب والفن المسرحى ، وجذبه ما طالع من التعبير عن الإنسان العادى والتعاطف معه . وهاله الفارق بين الحياة الاجتماعية هنا وهناك . ذهب ببذرة ديمقراطية نمت هناك نمواً فكرياً فملأت نفسه بالمشاعر والأفكار الإصلاحية ، وحفزته على الثورة الأدبية .

تملكته حمى الفن ممتزجة بحمى الإصلاح ، وشعر بمشكلة الأدب فى بلاده شعوراً قوياً ، كانت المشكلة فى نظره — وكما هى فى الواقع — أن الأدب لا يعبر عن البيئة المصرية . كان الأدباء فريقين :

فريقاً يقلد القدماء فى جزالة الأسلوب واستنفاد الطاقة بالعناية به وترصيعه بالمحسنات ، وفريقاً يجرى لاهثاً وراء الغرب ولا يكاد يفعل غير الترجمة وكان يبحث فى أدب هؤلاء وأولئك عن « الشخصية المصرية » فلا يجدها .

وجدها فقط فى عملين كبيرين ، هما « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ورواية « زينب » لهيكل ، نراه ينصح شقيقه محمود بمطالعتهما ، يقول الأستاذ محمود تيمور : « فى ذلك الوقت كنت أستنير فى مطالعتى بهداية شقيقى ، فنصح لى فيما نصح بأن أطالع « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، ورواية « زينب » للدكتور هيكل ، فرأيت فيهما لوناً يختلف عن اللون الرمزى الرومانسى الذى كنت غارقاً فيه ، لوناً واقعياً يهبط بالقارئ من سماء الخيال

العليا حيث يعيش الناس كالملائكة فوق الضباب – إلى الأرض التى نحيا عليها حيث نري الناس بشراً مثلنا ، على فطرتهم التى خلقوا عليها »[1] .

كان هذان العملان خطوتين كبيرتين نحو التعبير عن الشخصية المصرية والبيئة المحلية ، كان حديث عيسى بن هشام « أول محاولة ناجحة لتمصير الأدب وصبغه باللون المحلى الزاهى ، مع سموه عن الواقعية الساذجة »[2] وكانت رواية « زينب » أول عمل أدبى فى القصة المصرية ، يتضمن العناصر الأساسية للقصة الحديثة كما نعرفها اليوم »[3] .

وذلك بغض النظر عن النحو الشكلى الذى نحاه المويلحى من حيث الجرى على أسلوب المقامات ، وبغض النظر عن اتجاه هيكل نحو تكوين اللوحات الجميلة والإغراق فى العاطفة وإهمال المشكلات الحقيقية للفلاح الكادح ، والمرور ببعضها بطريقة عابرة .

وقد ظهرت الطبعة الأولى من رواية «زينب» سنة ١٩١٢[4] واستقبلتها مجلة البيان فى عدد من أعداد سنة ١٩١٢ بكلمة تقريظ بدأتها هكذا :

« لا نرى فى عالم الكتابة فى هذا البلد نقصاً أعيب ولا عاباً أفضح من خلونا من الكتاب الروائيين » .

وعلل المحرر ذلك بقلة الملاحظة لدى الكتاب ، ثم دعا إلى الكتابة الروائية قائلا : « نحن نريد كتاباً روائيين يأخذون من حالنا الحاضرة وأدوائنا وعللنا ومبدأ المحافظة على القديم المتأصل فى نفوس شيوخنا وبعض شبابنا والحال التى كان عليها آباؤنا وصالحة عاداتهم وفاسدتها – موضوعات يصوغونها فى أسلوب روائى على مبدأ « الريالزم » ولا ضرار فى وضع روايات خيالية يرمى كتابها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة يهذبون بها العواطف ويقومون بها أود الأخلاق ، فليس مبدأ « الرومانتزم » فى فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق . نقول ذلك وفى يدنا رواية صالحة هى بدء

---

(١) و (٢) و (٣) شفاء الروح – لمحمود تيمور – ص ١٦ .

(٤) يذكر الأستاذ يحيى حقى فى « فجر القصة المصرية » – ص ٤٣ أنها ظهرت سنة ١٩١٤

عهد جديد فى عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والفرح ، تلكم رواية « زينب » وضعها صاحبها يصف فيها حال الريفيين فى طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف حبهم وجمود كبارهم وتقوى كهولهم وضمنها مبادئ له عصرية ليس فيها إلا الرشيد القويم ، متبعاً فى ذلك مذهب ديكنز وبلزاك وثكرى . ذلك محمد حسين هيكل » [1] .

ويشيد محرر « البيان » بفعل المؤلف محمد حسين هيكل من حيث إنه أنكر نفسه فلم يذكر اسمه على الرواية ، بل كتب عليها « بقلم مصرى فلاح » إذ يرى أن هذا عمل وطنى مقرون بإنكار الذات .

وتدلنا هذه الكلمة على الشعور بالنقص فى الإنتاج الأدبى إذ ذاك ، لخلوه من العنصر القصصى ، وفيها دعوة إلى استكمال هذا النقص بالطريقة الواقعية ( الريالبزم ) [2] ولعل هذا لمناسبة جو الرواية الرومانسى ، والكلمة تقريظ وتحية للمؤلف .

وقد انقضى بعد صدور « زينب » خمس سنين لم نعثر فيها على عمل قصصى طويل أو قصير « يتضمن العناصر الأساسية للقصة الحديثة كما نعرفها اليوم » كما يقول الأستاذ محمود تيمور . وكانت نهاية هذه السنين الخمس فى سنة ١٩١٧ حينما ظهرت فى جريدة « السفور » قصة « فى القطار » لمحمد تيمور — وهى — حسب استقرائنا — أول قصة مصرية حديثة مستكملة للعناصر الأساسية فى هذا الفن ، ونلحظ فى هذه القصة كما فى بقية قصص محمد تيمور الاتجاه الواقعى الخالص . وإذا صح هذا فإنها تكون أول قصة واقعية متكاملة فى أدبنا على الإطلاق .

ويرى الأستاذ محمد يوسف نجم فى كتابه « القصة فى الأدب العربى الحديث فى لبنان حتى الحرب العظمى » أن الأديب اللبنانى ميخائيل نعيمة سبق محمد تيمور بكتابة قصته القصيرة « العاقر » إذ يقول :

---

( ١ ) مجلد السنة الثانية من مجلة « البيان » — ص ٥٦١ و ٥٦٢ .

( ٢ ) لم تكن كلمة الواقعية قد استعملت بعد ، بل كان يطلق على هذا المدلول « مذهب الحقائق » .

« ولعل خطوة نعيمة فى « العاقر » هى الخطوة التى كان ينتظرها هذا اللون من أدبنا حتى يزدهر وتكتمل فيه شروط الفن الصحيح ، فقد سبق بها نعيمة المحاولات الأولى التى ظهرت على أيدى محمد تيمور ورجال مدرسته كعيسى عبيد وشحاته عبيد وطاهر لاشين ومحمود عزى وأبى شادى[1] ومحمود تيمور وسواهم » [2] .

ويذكر الأستاذ نجم أن قصة « العاقر » نشرت سنة ١٩١٥ ولكنه لايحدد أين نشرت ، وهى فى مجموعة « كان ما كان » التى نشرت مؤخراً .

وهذه هى قصة « فى القطار » أولى القصص القصار :

« صباح ناصع الجبين يجلى عن القلب الحزين ظلماته ، ويرد للشيخ شبابه ، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ، ويسرى عن النفس همومها ، وفى الحديقة تمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح ، والناس تسير فى الطريق وقد دبت فى نفوسهم حرارة العمل ، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسائل نفسى عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشىء .

تناولت ديوان « موسيه » وحاولت القراءة ، فلم أنجح . فألقيت به على الخوان وجلست على مقعد ، واستسلمت للتفكير كأنى فريسة بين مخالب الدهر .

مكثت حيناً أفكر ثم نهضت واقفاً ، وتناولت عصاى وغادرت منزلى وسرت وأنا لا أعلم إلى أى مكان تقودنى قدماى إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس — وابتعت تذكرة ، وركبت القطار للضيعة لأقضى فيها نهارى بأكمله .

وجلست فى إحدى غرف القطار بجوار النافذة ، ولم يكن بها أحد سواى وما لبثت فى مكانى حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن فى أذنى ( وادى النيل، الأهرام ، المقطم ) فابتعت إحداها وهممت بالقراءة وإذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعممين أسمر اللون طويل القامة ، نحيف القوام كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانهما الكسل فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد . وجلس الأستاذ غير بعيد عنى ، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد ثم بصق على الأرض ثلاثاً ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير . ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة وجعل يردد اسم الله والنبى والصحابة والأولياء الصالحين . فحولت نظرى عنه فإذا بى أرى فى الغرفة شاباً لا أدرى من أين دخل علينا . ولعل انشغالى برؤية الأستاذ منعنى أن أرى الشاب ساعة دخوله .

---

( ١ ) أبو شادى لم يكتب القصة النثرية .

( ٢ ) ص ٢٧١ .

نظرت إلى الفتى وتبادر إلى ذهنى أنه طالب ريفى انتهى من تأدية امتحانه ، وهو يعود إلى ضيعته ليقضى إجازته بين أهله وقومه . نظرت إلى الشاب كما نظر إلى ثم أخرج من حافظته رواية من روايات مسامرات الشعب وهم بالقراءة بعد أن حول نظره عنى وعن الأستاذ . ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع ، فإذا بأفندى وضاح الطلعة حسن الهندام دخل غرفتنا وهو يتبختر فى مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس . جلس الأفندى وهو يبتسم واضعاً رجلا على رجل بعد أن قرأنا السلام ، فرددناه رد الغريب على الغريب .

وساد السكون فى الغرفة والتلميذ يقرأ روايته والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود والأفندى ينظر لملابسه طوراً وللمسافرين تارة أخرى وأنا أقرأ وادى النيل منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر خامس .

مكثنا هنيهة لا نتكلم كأنا ننتظر قدوم أحد ، فانفتح باب الغرفة ودخل شيخ يبلغ الستين أحمر الوجه براق العينين يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل ، وكان ممسكاً مظلة أكل عليها الدهر وشرب . أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه . وجلس أمامى وهو يتفرس فى وجوه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون وإلى أين هم ذاهبون ثم سمعنا صفير القطار يذىء الناس بالمسير ، وتحرك القطار بعد قليل يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون .

سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس ببنت شفة ، كأنما على رءوسنا الطير ، حتى اقترب من محطة شبرا ، فإذا بالشركسى يحملق فى ثم قال موجهاً كلامه إلى :

— هل من أخبار جديدة يا أفندى ؟

فقلت وأنا ممسك الجريدة بيدى — ليس فى أخبار اليوم ما يستلفت النظر اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية .

ولم يمهلنى الرجل أن أتم كلامى لأنه اختطف الجريدة من يدى دون أن يستأذننى . وابتدأ بالقراءة ما يقع تحت عينيه ، ولم يدهشنى ما فعل لأنى أعلم الناس بحدة الشراكسة . وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا وصعد منها أحد عمد القليوبية ، وهو رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف له وجه به آثار الجدرى تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . جلس العمدة بجوارى بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبى ثم سار القطار قاصداً قليوب .

مكث الشركسى قليلا يقرأ الجريدة ، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال :

— يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح إلى مصاف أسياده وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى .

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

— وأية جناية ؟

— إنك ما زلت شاباً لا تعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح .

– وأى علاج تقصد ؟ وهل من علاج أنجع من التعليم ؟

فقطب الشركسى حاجبيه وقال بلهجة الغاضب :

– هناك علاج آخر . .

– وما هو ؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

– السوط . إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً ، أما التعليم فيتطلب أموالا طائلة ، ولا تنس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد .

وأردت أن أجيب الشركسى ، ولكن العمدة حفظه الله كفانى مئونة الرد فقال للشركسى وهو يبتسم ابتسامة صفراء :

– صدقت يابيه صدقت . ولو كنت تسكن الضياع مثلنا لقلت أكثر من ذلك . إننا نعانى من الفلاح ما نعانى لنكبح جماحه ، ونمنعه من ارتكاب الجرائم .

فنظر إليه الشركسى نظرة ارتياب وقال :

– حضرتكم تسكنون الأرياف ؟

– أنا مولود بها يا بيه .

– ما شاء الله .

جرى هذا الحديث والأستاذ يغط فى نومه والأفندى ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثم ينظر لنا ويضحك ، أما التلميذ فكانت على وجهه سيما الاشمئزاز ، ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه ، ولم أطق سكوتاً على ما فاه به الشركسى ، فقلت له :

– الفلاح يا بيه إنسان مثلنا وحرام ألا يحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان .

فالتفت إلى العمدة كأنى وجهت الكلام إليه وقال :

– أنا أعلم الناس بالفلاح ، ولى الشرف أن أكون عمدة فى بلد به ألف رجل وإن شئت أن تقف على شئون الفلاح أجيبك . إن الفلاح ياحضرة الأفندى لا يفلح معه إلا الضرب ، ولقد صدق البك فيما قال . وأشار بيده إلى الشركسى :

– ولا ينبئك مثل خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ، ولم يطق السكوت ، فقال وهو يرتجف :

– الفلاح يا حضرة العمدة . .

فقاطعه العمدة قائلا :

– قل يا سعادة البك لأنى حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

قال التلميذ :

– الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدت فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم ، ولكنكم مع الأسف

أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم . وإنه ليدهشنى أن تكون فلاحاً وتنحى باللائمة على إخوانك الفلاحين .

فهز العمدة رأسه ونظر إلى الشركسى وقال :

– هذه هى نتائج التعليم .

فقال الشركسى :

– نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أما الأفندى ذو الهندام الحسن فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيده وقال للتلميذ :

– برافو يا أفندى ، برافو ، برافو . .

ونظر إليه الشركسى وقد انتفخت أوداجه وتعسر عليه التنفس وقال :

– ومن تكون أنت ؟

– ابن الحظ والأنس يا أنس .

وقهقه عدة ضحكات متوالية .

ولم يبق فى قوس الشركسى منزع فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً وعلى الأستاذ وعلى حذاء العمدة تارة :

– أدبسيس فلاح .

ثم سكت وسكت الحاضرون ، وأوشكت أن تهدأ العاصفة لولا أن التفت العمدة إلى الأستاذ وقال :

– أنت خير الحاكمين يا سيدنا فاحكم لنا فى هذه القضية . فهز الأستاذ رأسه وتنحنح وبصق على الأرض وقال :

– وما هى القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا ؟

– هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب ؟ .

فقال الأستاذ :

– بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً . قال النبى عليه الصلاة والسلام لا تعلموا أولاد السفلة العلم .

وعاد الأستاذ إلى خموله وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول ، فضحك التلميذ وهو يقول :

– حرام عليك يا أستاذ . إن بين الغنى والفقير من هو على خلق عظيم كما أن بينهم من هو فى الدرك الأسفل .

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال :

— واحسرتاه . إنكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .

فصاح الشركسى والعمدة ( لك الله يا أستاذ ) وقال الشركسى :

— كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه ، واليوم يشتمه ويهم بصفعه .

وقال العمدة :

— كان الولد لا يرى وجه عمته ، والآن يجالس امرأة أخيه .

ووقف القطار فى قليوب ، فقرأت الجميع السلام ، وغادرتهم ، وسرت فى طريقى إلى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوى القطار وصفيره وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح فى أذنى من صدى الحديث .

نلحظ أولا أن موضوع الفلاح ومشكلاته ومعاملته وموقفه من الذين يتعالون عليه وموقفهم منه — كان الموضوع الأول الذى تناولته بواكير القصص عندنا ، كما رأينا فى أقاصيص عبد الله نديم وقصة منصور فهمى ، وكما فى رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل التى كتب على طبعتها الأولى « بقلم فلاح مصرى » وعلل ذلك فيما بعد بقوله : « وقد دفعنى إلى اختيار هاتين الكلمتين شعور شاب لا يخلو من غرابة ، وهو الشعور الذى جعلنى أقدم كلمة مصرى حتى لا تكون صفة للفلاح إذا هى أخرت فصارت « فلاح مصرى » ذلك أنى ما قبل الحرب كنت أحس كما يحس غيرى من المصريين ، ومن الفلاحين بصفة خاصة ، بأن أبناء الذوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر ينظرون إلينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام ، فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية التى قدمتها للجمهور يومئذ والتى قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله أن المصرى الفلاح يشعر فى أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام وأنه لا يأنف من أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً يتقدم به للجمهور يتيه به ويطالب بإجلاله واحترامه » .

كان الفلاح المصرى قد قاسى المظالم والآلام من الحكم التركى ، سواء من الترك أنفسهم أو ( المتتركين ) من المصريين ، فكان طبيعياً أن يشعر أولئك الكتاب بآلامه ويغضبوا له ، حتى « ابن الذوات » محمد تيمور الذى شذ عن طبقته لملابسات نشأته التى أشرنا إليها وما ركب فى طبعه

من نزوع إلى الإصلاح ، إصلاح كل شيء فى هذا البلد ، وقد قويت عنده هذه النزعة عندما رأى الفروق الكبيرة بين الحياة البائسة الفاسدة المتأخرة عندنا وبين الحياة فى أوربا .

وقد سخر محمد تيمور من أبناء الذوات وصور مفاسدهم وتفاهة حياتهم وآمالهم وتعاطف مع الفقراء والكادحين ، ونرى ذلك فى معظم القصص القصيرة التى كتبها وأطلق على مجموعتها « ما تراه العيون » وفى قطع قصصية أخرى أسماها « خواطر » وقد نشرت القصص والخواطر فى كتاب باسم « ما تراه العيون » بعد سنوات من نشرها فى الطبعة الأولى ضمن (مؤلفات محمد تيمور) .

ونعود إلى قصة « فى القطار » فنراه أولا يبدأ بالحديث عن نفسه وعن جمال الصباح والنسيم والحديقة والأشجار ، وهذه آثار الرومانسية السائدة ، ونعرف من هذه المقدمة أنه من أصحاب الضياع ومن قراء الأدب الفرنسى .

وينتقل بعد ذلك إلى القصة ذاتها فيعرض أشخاصها وحوارهم بطريقة تدل على فنه فى التأليف المسرحى ، وقد اختار نماذج من المجتمع يمثل كل منها قطاعاً معيناً ، لبعضهم موقف من القضية التى يعرضها ، كالتركى والطالب والراوى ( الكاتب ) ، والبعض الآخر إما سلبى كالموظف أو مداهن جامد كالشيخ المعمم . ورسمهم جميعاً رسماً واقعياً حياً ، وأجرى الحوار بينهم بلغة فصيحة قريبة من الحديث العادى وإن كان قد أتى ببعض كلمات من اللغة الدارجة تجرى أمثالها عادة على ألسنة أمثال شخصيات القصة مثل «أدب سيس» و « برافو » وكذلك المثل « نام وقام فوجد نفسه قائم مقام » وقد التزم الحوار الفصيح فى جميع القصص وإن كان قد كتب المسرحيات باللغة العامية . ويقول الأستاذ محمود تيمور فى ذلك « وكان رأيه أن يكتب المؤلف بالعامية إذا كانت الرواية ( يقصد الرواية المسرحية ) مصرية عصريةً ، وبالعربية الفصحى فيما عدا ذلك كتأليف الروايات العربية والمصرية القديمة ( الكلاسيك ) وتعريب الروايات من اللغات الأجنبية وهلم جرا . ونظريته هذه غاية فى الصواب لأن الكاتب ( الرياليست ) أى المتبع المذهب الحقيقى إذا كتب رواية عصرية باللغة الفصحى

كان هذا العمل مخالفاً للحقيقة التى ينشدها لأن بغيته من كتابة هذا النوع من الروايات هو عرض مشاهد حقيقية من الحياة المصرية عرض أشخاص يتكلمون بلغتهم ويعيشون فى جوهم ، عرض حقائق لا عرض خيال وقد دل هذا العمل على جرأة تيمور ( محمد ) وشجاعته فى الإفصاح عن رأيه لأننا لا نبالغ إذا قلنا إنه أول من كتب للمسرح الجدى روايات فنية باللغة العامية » (١) .

وقد اتبع محمد تيمور فى مقدمة هذه القصة ( فى القطار ) طريقة المنفلوطى فى الحديث عن نفسه بصفاته الشخصية المعروفة ، وأدخل نفسه فيها بطلا ذاتياً . ولم يفعل هذا فى بقية القصص حتى فى القصة التى ساقها بضمير المتكلم وهى التى جعل عنوانها « عطفة ( الـــ . . ) منزل رقم ٢٢ » إذ جرد من من شخصه بطلا آخر اسمه « حسن » لانجد فيه من المؤلف شيئاً على مقتضى فنية القصة الموضوعية الحديثة .

على أننا نرى المقدمة مقحمة ودخيلة على بناء القصة الذى يبدأ بمشهد الجالسين فى القطار ، والمشهد نفسه هو كل القصة ذات الوحدة فى الحدث والموضوع .

ووصف الشخصيات فى القصة يشبه تنبيهات المؤلف المسرحى من حيث إنه يقدمهم لنا بوصف خارجى قبل أن يأخذ فى سرد الحدث وفى الحوار ، وقد اتبع هذه الطريقة بشكل أوضح فى قصة ( حفلة طرب ) إذ يقدم لنا المغنية وأفراد تختها واحداً واحداً بتلك الطريقة الوصفية دون أن يتخلل هذا الوصف أى نمو للحادث .

والواقع أن الحوار فى القصة الأولى — فى القطار — متمم لرسم الشخصيات بل هو أهم من الوصف الخارجى ، لما فيه من دلالات اجتماعية ونفسية . وهى قدرة اكتسبها من مرانه وخبرته فى التأليف المسرحى .

وليست قصة « فى القطار » أحسن قصص محمد تيمور ، بل لعلها من

---

( ١ ) مؤلفات محمد تيمور — ج ١ ص ٥٦ .

أضعفها ، إنما اهتمامنا بها يرجع إلى أنها أول قصة قصيرة كتبها وهى كذلك أول قصة قصيرة فنية فى أدبنا ، كما تقدم .

والقصة الثانية « عطفة ( الـ . . ) منزل رقم ٢٢ » من أحسن القصص ، تصور هذه القصة نموذجاً من موظفى الحكومة وأمثالهم فى ذلك الزمان ، يسجن الواحد منهم زوجته فى المنزل ويجول فى الخارج « فى الحانات والمواخير وبيوت الفسق والدعارة » ، والراوى ( البطل الثانى ) يتفق معه فى ذلك وإن كان يختلف عنه فى أمر آخر كما يقول « . . وأنا أبحث عن المرأة فى كل مكان فلا فرق بينى وبينه إلا أنه متزوج وأنا أعزب ولكن الفرق ليس بالكبير لأنه لا يرى امرأته إلا ست ساعات فى كل يوم يقضيها وهو مستلق على ظهره بجوارها يغط فى نومه فامرأته فى نظره كالوسادة فى نظرى ، فنحن إذاً فى مستوى واحد » .

ويعتقد أمين ( البطل الأول ) أن كل النساء خائنات ، ولكنه يقول لزميله ( حسن ) : « ولكن امرأتى ياصاح فى مأمن من كل ذلك لأنها تعيش مع أمى ، وأمى من النساء اللواتى لا تفلح معهن شدة ولا رجاء » .

وفى مغامرة مجونية يكتشف حسن أن شريكته فى المغامرة هى زوجة زميله أمين . .

لقد أصبح مثل هذا الحادث مطروقاً فى القصص كثيراً ، وقد طرق من قبل فى قصص كثيرة قديمة كقصص ألف ليلة وليلة وقصص ( بوكاشيو ) ولكن محمد تيمور كان أول من تناوله عندنا التناول الواقعى وصور من خلاله شخصيات حية ، وبث فيه ما قصد إليه من دلالات اجتماعية .

ومن مجموعة قصص « ماتراه العيون » قصة تصور صبياً يتيماً يحاول أن يتغلب على حرمانه ويلهو مع الصبيان يوم العيد ، وهى قصة « صفارة العيد » يحدثنا فيها عن اليتيم حديثاً واقعياً ، ولم يلجأ فيه إلى العاطفة مباشرة لاستدرار الدموع على اليتيم كما فعل المنفلوطى مثلا فى قصته ( اليتيم ) بل راح يقص ويصور لعب الأولاد فى جو مرح تتخلله سحابة رقيقة من الحزن نلمحها لمحاً من خلال الحادث والوصف .

ويبدو فى هذه القصة أثر نشأة المؤلف فى قصر كبير بحى شعبى يعج بالفقراء إلى جانب أصحاب القصر ، فالقصر كما يقول « لأحد الباشوات الذين أبوا أن يهجروا الحى الذى نشأ فيه أجدادهم ،وهو قصر كما قلنا عظيم يجلس على بابه الخصى واضعاً رجلا على رجل وممسكاً بمسبحة يستعين بها على قتل الوقت حتى لا يشعر بالسأم ولا الملل . وهو شيخ فى الخامسة والخمسين من عمره له شفاه تشبه قطع ( البفتيك ) التى تقدم لك فى مطاعم العاصمة وعينان يزداد احمرارهما كلما ( أخذته الجلالة ) فنطق باسم الله العظيم وأنف أفطس كأنه ضفدعة وجدت فى وجه الخصى منبتاً حسناً . وكان طويل القامة ضخم الجثة إذا مشى اهتز كما يهتز الفيل » .

وهذا الوصف الدقيق يدل على ميل المؤلف الشديد إلى تقديم شخصيات محلية مرسومة بدقة ومهارة ، وإن كانت علاقة ( الخصى ) بالقصة لا تزيد على أنه يجلس أمام القصر فى الحارة التى يجرى فيها الحادث يرقب المـارة وتبدو منه بعض الحركات الدالة على نفسيته .

وبين قصص المجموعة قصة بعنوان « ربى لمن خلقت هذا النعيم » قدمت بالعبارة الآتية فى الكتاب وفى جريدة « السفور » عندما نشرت بها أولا :

« هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسى الشهير بدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ممصراً كل شيء بها فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب واتبع المعرب فى ذلك خطة تولستوى فى قصصه التى نقلها عن موباسان» .

ولا شك أن كثيراً من الكتاب فى مصر كانوا يصنعون هذا الصنيع دون أن يصرحوا هذه الصراحة المحمودة ، ولم نعرف عن تولستوى تلك الخطة، والظاهر أن تيمور أراد أن يبرر عمله بذكر نظير له شأن كبير ، لم يكن فى حاجة إلى ذلك فإن العمل لا غبار عليه إلا إذا كان فى الخفاء ، أما هو فقد أعلنه وأسمى نفسه ( المعرب ) .

والقصة تحكى عن رجل غنى متدين أعطاه الكاتب سمات مصرية إسلامية ، له بنت جميلة فأراد أن يزوجها بشاب من « الشبان الأغنياء المتعلمين الذين

يتطلعون لهذا الزواج المبارك » لكن الفتاة رفضت وأعلنت أنها لا ترغب فى الزواج ، وأصر الوالد ، وبكت الفتاة ، وحزنت لها أمها وحاولت أن تعرف سر ابنتها ، لكن الابنة لاذت بالصمت ، حتى كانت ليلة أرق فيها الأب ، فخرج إلى حديقة المنزل يتمشى ، فراعه جمال القمر وهو يصب أشعته على الأشجار والأزهار ، وراح يسائل نفسه « ربى لمن خلقت هذا النعيم » ولمح شبحين فى الحديقة تبين فيهما ابنته وشاباً جميل الصورة ، دون أن يرياه ، وسمعه يقول لها : « أنا مرغم على تركك يا حبيبتى ، وإنى أقسم لك أنى سأبقى على عهد حبى الطاهر الشريف إلى أن يضم عظامى القبر » .

وقال الرجل لنفسه بعد أن فكر قليلا فيما رآه وفيما سمعه « ربى إنك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمرى ما تلك إلا جنة الحب » .

وقصة موباسان الممصرة هنا هى قصة « ضـــوء القمر » المشهورة ، ولموباسان قصة أخرى صور فيها تأثير القمر تصويراً مختلفاً ، إذ جعل جمال القمر يبعث فى البطلة أحاسيس جنسية .

ومحمد تيمور متأثر بموباسان فى قصصه القصيرة ، ومن أوجه هذا التأثر تدسسه فى خفايا الغرائز والميول وفضحها بطريقة تحليلية بعيدة عن الخطابية ، وأظهر مثال لهذا قصة « كان طفلا فصار شاباً » وقد صور فيها أحاسيس مربية نحو الطفل الذى تولت تربيته حتى كبر ، ويلخص الكاتب الموقف بهذا الختام : « لقد كان طفلا جميلا فكانت تحبه مربيته كأم حنون والآن صار شاباً جميلا فأحبته مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها » .

وقد كتب محمد تيمور مقالات قصصية صغيرة أطلق عليها « خواطر » وألحقت بمجموعة « ماتراه العيون » ونرى فى كل من هذه الخواطر بذرة تصلح لإنباتها قصة ممتازة ففيها اللحظة الشعورية أو الفكرية التى تنبع منها القصة القصيرة ولكنه يسوقها كشىء عرض له شخصياً ويعلق على الحادثة بما يقصد منها والحادثة نفسها ناطقة بالمقصود ، وهاك واحدة منها ، وعنوانها « ســـارق وسارق » .

« الشيخ أحمد ، يافع أصفر الوجه نحيل الجسم ، إذا مشى سار الهوينى لضعفه وانحلال قواه ، وإذا نظر إليك انبعث من عينيه بريق يهز أوتار قلبك ويبعث فيه الشفقة والحنان ، نراه فى صبيحة كل يوم يحمل على ظهره المقوس ألواح الثلج يسير بها فى شوارع الرمل ليودعها فى البيوت والقصور ، وما ساقته لذلك غير الحاجة ولا قادته غير البلوى ، فهو من الفقراء الذين لا حول لهم ولاطول . ولقد أطلق عليه أطفال الرمل اسم «الشيخ أحمد» لسذاجة طبعه وضعف قوته . فهو فىنظرهم ألعوبة يقتلون به الوقت ،والوقت فى نظر الأطفال لاقيمة له . بيد أن اسم الشيخ أحمد التصق بشخصية ذلك العامل المسكين ، فردده الكبير والصغير والغنى والفقير والشريف والحقير . وأصبح حامل الثلج لا يعرف فى حى الرمل بغير ذلك الاسم .

اعتدنا أن نرى وجه ذلك المسكين فى كل صيف عند مجيئنا للإسكندرية . وكأنا نرى برؤيته جزءاً من رمال الرمل وغياضها وبحرها الهائج . غير أنا فى هذا العام حرمنا رؤية وجهه البائس شهراً من الزمن ، شعرنا باختفاء شىء اعتدنا رؤيته كل صيف . ثم ظهر الشيخ أحمد فى ربوع الرمل يحمل على ظهره ألواح الثلج ، ورأيناه فى صبيحة يوم من الأيام يطرق بابنا ويدخل فناءنا وهو يبتسم كأنه يقرئ أرض الدار وجدرانها وكل شىء فيها سلامه ويبثها أشواقه . ولو كان للأرض والجدران لسان يتكلم لسمعنا حديث الشوق وتحيات اللقاء بعد الفراق ، ناديته فلبى ندائى ووافانى يتعثر فى مشيته ، فسألته عن سر غيبته ، فقال :

– كنت رهين السجن يا سيدى .

– الشيخ أحمد يزج به فى أعماق السجون ؟

– إنى والله برىء .

– وكيف كان ذلك ؟

– سيدى لا يعرف الرجل الذى يشترى الملابس الرثة ثم يبيعها فى الطرق بعد إصلاحها .

– أعرفه يا شيخ أحمد وأسمع صوته كل يوم ، فما هو إلا حانوت متنقل .

– بورك فيك يا سيدى ، فقد عرفت الرجل . لقد سألته يوماً شراء ثوب كان فى يده ، وساومته على الثمن ، فأبى أن يبيع الثوب بعشرة قروش وغادرنى وسار فى طريقه . ولكنه التفت إلى بعد حين ونادانى قائلا : هات الثمن وخذ الثوب ، فأعطيته ما كان فى جيبى وكنت لا أملك سوى عشرة قروش ، فوضع الدراهم فى جيبه وسار فى طريقه ، فجريت وراءه لآخذ الثوب ، ولكنه نهرنى ثم ضربنى وربح الصفقة منى ، فالتفت يمنة ويسرة لعلى أجد فى الطريق رجلا ذا شهامة ومروءة يرد إلى مالى ، فلم تقع عينى على غير آكام الرمل . فعدت أدراجى صفر اليدين لا أملك أبيض ولا أسود . ولكنى أقسمت أن أنتقم من ذلك الوحش ، بل من ذلك الجبان الذى وجد ضعفى وبؤسى وسيلة يبرر بها جريمته ، وقابلته بعد أيام ثلاثة وكان قد وضع حمله أمام بيت دخل فيه يساوم بعض الخدم على شراء ثوب عتيق ، فأخذت من بضاعته الثوب الذى دفعت ثمنه ، وما دفعنى لذلك غير الانتقام . وإذا بالرجل خرج من البيت وجرى ورائى وأمسك بى ثم أخذ الثوب منى ،

وما زلت بين يديه يصفعنى تارة ويهزنى طوراً إلى أن أسلمونى ليد البوليس ، وحكم على بشهرين قضيتهما بين جدران السجن .

ثم ابتسم الشيخ أحمد وقال :

– ولكنى لا أكذبك القول . لقد كنت على أحسن حال فى سجنى ، فما شكوت ضيقاً ولا جوعاً .

وغادرنى الشيخ أحمد وهو يبتسم حاملا ألواح الثلج كعادته ، فقلت فى نفسى : حرام أن يعاقب الأبرياء ، أما المجرمون فما زالوا يعيثون فى الأرض فساداً . ثم ألقيت نظرة أخرى على الشيخ أحمد وهو يتوارى عن نظرى ، فرأيت فيه صورة البائس الذى يخرجه المجتمع الإنسانى من حيز الأبرياء إلى حيز المجرمين ، وكيف لا يكون الأمر كذلك والشيخ أحمد لم يشك فى سجنه ضيقاً ولا جوعاً » .

نرى الكاتب يتبع طريقة المقارنة ، وهى طريقة ناجحة فى القصص القصيرة ، بين السارق الحقيقى وبين المتهم المظلوم ، وهو يستخدم هذه الطريقة فى معظم الخواطر ، ففى « ريان يا فجل » شاب قوى أنيق يشحذ بطريقة تناسب أناقته ، وشيخ متهدم ضعيف يبيع الفجل قد « عز عليه أن يمد يده للسؤال فعمد للعمل مفضلا الموت على الجبن » .

وفى « لبن بقهوة ولبن بالتراب » يوازن بين نفسه وقد خرج عازفاً عن شرب القهوة باللبن وبين طفلين رآهما فى الشارع يلعقان لبناً بالتراب انسكب من بائع .

وأكثر هذه الخواطر مقارنات بين حياة المترفين وبين الفقراء المحتاجين ، ويقارن فى بعضها بين التخلف الاجتماعى فى مصر إذ ذاك وبين ما شاهده فى أوربا من تقدم .

ولغة محمد تيمور عربية سليمة إلا ماندر من الأخطاء ، وهو من القصصيين الفنيين الأوائل عندنا الذين كتبوا بعربية سليمة ، ففى رواية زينب وفى القصص القصيرة التى كتبها المعاصرون لتيمور وأبناء مدرسته كثير جداً من الأخطاء اللغوية والركاكة فى الأسلوب ، ولاشك فى أن هذا من الأسباب التى كانت تجعل

الأدباء الآخرين غير القصصيين والذين تمكن حب اللغة العربية من نفوسهم ينظرون شذراً إلى هذه القصص ويأبون عليها الدخول من باب الأدب .

وقد نقد بعضهم المنفلوطى فى اللغة على سبيل التحدى ، ولكنهم لم يجدوا فى القصص الحديثة ما يدعوهم إلى أن يعيروها أى اهتمام أو التفات .

على أن محمد تيمور لم يكن مع قدرته على التعبير العربى الفصيح السليم من الكتاب الأسلوبيين الجماليين ، بل هو منطلق فى تعبيره يستخدم اللغة كأداة فى التعبير عما يريد ، لا يعبأ برنين الكلمات وإيقاع الجمل ، وقد استعمل الألفاظ العامية والأجنبية ، حيث لا تسعفه الكلمة الفصحى التى تدل على ما يريد وخاصة فى الحوار ، وكان من رأيه أن الكلمة الأجنبية متى صقلت على ألسنتنا أصبحت كالعربية ولا بأس من استعمالها . كتب فى مقال : « . . . على أنى لا أريد أن نأبى استعمال اللفظ الإفرنجى إذا صقله اللسان ، وفى القرآن دليل ساطع على صحة قولى إذ فيه من الألفاظ الفارسية ما يسوغ استعمال اللفظ الإفرنجى » (١) .

وتمكن محمد تيمور من اللغة العربية يرجع إلى بيئته المنزلية وإلى شغفه بالشعر العربى وحفظ قصائده ومعلقاته ، ثم بنظم الشعر وما يتطلبه من دقة لغوية ، وإلى اهتمامه بدراسة اللغة العربية وأدبها على وجه عام .

ولم تتيسر دراسة اللغة العربية وأدبها لمعظم روادنا فى القصة الفنية كما تيسرت لمحمد تيمور وشقيقه محمود .

وبعد فقد كانت قصص محمد تيمور القصيرة أول الغيث الذى لم يدعه الموت ينهمر ، ولكنه مع هذا نزل فى أرض خصبة أنبتها نباتاً حسناً .

---

(١) مؤلفات محمد تيمور — ج ١ ص ١٧٥ .

## عيسى عبيد ــ توفى سنة ١٩٢٣

### شحاته عبيد ــ توفى سنة ١٩٦١

« من هو عيسى عبيد ؟ ما خبره ؟ لماذا لم يخالطنا حتى نعرفه ؟ لماذا انقطع إنتاجه ؟ ماذا كان مصيره ؟ ... أسئلة لا نجد لها جواباً ، كنا نقرأ له ونعجب به ، ونسمع عنه وعن أخ له يكتب القصص أيضاً اسمه شحاته عبيد ، ثم بقينا إلى اليوم لا نعرف عنه شيئاً ، وقلما أجد اسمه مذكوراً فى البحوث التى تكتب اليوم عن تاريخ القصة عندنا . . » .

قرأت هذه الفقرة فى كتاب « فجر القصة المصرية »[1] ليحيى حقى ، وقرأت ما كتبه الأستاذ بعدها عن الأثرين الوحيدين اللذين يدلان على عيسى عبيد ، وهما مجموعة « إحسان هانم » التى صدرت سنة ١٩٢١ ومجموعة « ثريا » التى صدرت سنة ١٩٢٢ .

وقال لى الأستاذ يحيى حقى :

ــ أما عيسى فقد مات ، وأما شحاته فلا يزال حياً .

قلت بلهفة :

ــ أين أجده ؟

ــ فى محل قماش بشارع قصر النيل .

ــ الشارع كبير فأين هو منه ؟

ــ اسأل عنه فى كل محل قماش فى الشارع . . وسلم لى عليه . .

لم أجد أمامى غير أن أمسك شارع قصر النيل بالقاهرة من أوله وأنا أقول فى نفسى : هذا هو أول الخيط .

---

(١) ص ١٠٢ .

ورحت أسأل . . عسى الذى جهلته الحياة الأدبية أن يكون علماً فى عالم التجارة والأقمشة . .

وأخيراً حسبت أننى اهتديت إلى أول الخيط المنشود ، إذ قال الرجل الواقف فى مدخل محل من محال الأقمشة :

— من أنت ؟ وماذا تريد منه ؟

وكانت نتيجة الأسئلة والأجوبة أن شحاته عبيد توفى منذ سنتين(١٩٦١) وكان يدير هذا المحل ، وأنه لا أولاد ولا أقارب له ولم يترك إلا زوجته وهى ست كبيرة فى السن لا تعرف شيئاً ، وقد سافرت عقب وفاته إلى لبنان .

هكذا قال لى الرجل الذى يدير المحل الآن .

وهكذا انتهى أحد رواد القصة العربية الحديثة بعد أن ابتلعه النسيان ، ولم ينل تقديراً على باكورة إنتاجه ، فهجر الأدب بعد الجولة الأولى أو على التحقيق هجر الإنتاج الأدبى ، وظل نحو أربعين سنة يعيش فى قلب القاهرة التى ظلت تعج بالنشاط الأدبى طيلة هذه المدة دون أن تلتفت إليه ، هل كان يتابع الحركة الأدبية ومدها وجزرها وتطوراتها فى هذا الزمن الذى يعد طويلا فى حياة إنسان ؟ هل كان يطلع على ما يكتب عن الواقعية و« مبتدعيها » فى مصر بعد نحو نصف قرن مما كتب هو وشقيقه عيسى من قصص ومقدمات لمجموعاتهم يهاجمون فيها الرومانسية أشد هجوم ويدعون بحماسة وحرارة إلى مذهب الحقائق ( الريالزم ) ؟ وهل كان شحاته يقرأ الكتابات الأخيرة التى لاجديد فيها بالنسبة لما كتبوه غير كلمة « الواقعية » بدلا من « مذهب الحقائق »؟ وماذا كان شعوره يا ترى ؟

كنت أود أن ألقاه وأعرف منه كل ذلك ، وأعرف على الأقل متى ولد وأين ، هو وأخوه ، ومتى توفى عيسى ، وماذا كان يعمل . . الخ . . . ولكن الموت سبقنى إليه[1] .

---

( ١ ) نشرت جريدة « الأخبار » أن المؤلف يبحث عن شحاته عبيد . . لعله لا يزال حياً . . فلم يرجع لهذا النبأ أى صدى .

وبحثت فى دار الكتب ، وفى الكتب الموضوعة عن المؤلفين ومؤلفاتهم ، فلم أجد لشحاته شيئاً ، بل لم أجد له ذكراً . ووجدت لعيسى مجموعتين إحداهما « إحسان هانم » وفى الدار منها نسختان استعرت إحداهما ، والثانية « ثريا » وليس فى الدار منها إلا نسخة واحدة أخذتها بتصريح خاص من أمين الدار .

ولمحت على المجموعة الأولى عنوان المؤلف فى هذه العبارة « يطلب من المكاتب الشهيرة ومؤلفه بعنوانه بشارع الظاهر عطفة الأكراد نمرة ١ » وقال لى الأستاذ يحيى حقى : « لا فائدة ، ربما لا تجد العطفة نفسها » ولكن التعلق بأوهى الأسباب دفعنى إلى شارع الظاهر . وهناك وجدت عطفة الأكراد والمنزل الأول فيها « رقم ١ » منزل عتيق ، عمره ولا شك أكثر من الاثنتين والأربعين سنة التى مضت على ظهور الكتاب . وكان موقفى هناك مشابهاً لموقفى فى شارع قصر النيل . كنت آمل أن أجد أقارب أو معارف للفقيدين ولكن لا فائدة كما قال الأستاذ يحيى حقى .

أما عيسى فقد بقى منه مجموعتاه ، وإن كان قد أعلن فيهما عن كتب أخرى سيصدرها ، ولكن ليس هناك ما يدل على أنها ظهرت بالفعل ، والمجموعتان تدلان على شخصية المؤلف وفيهما سمات من حياته وبيئته كما سنوضح . وأما شحاته فماذا بقى منه ؟ هل كل ما فى الأمر « اسمه » كما ورد فى جملة الأسماء ببعض الكتب ؟

إذا كان خيط حياة شحاته قد أفلت منى أو من التاريخ ، فهذا خيط آخر لإنتاجه . . إذ رأيت بآخر كتاب « ثريا » إعلاناً عن كتب تطلب من « مكتبة الوفد بشارع الفجالة بمصر » بينها « درس مؤلم مجموعة قصص عصرية لشحاته أفندى عبيد » .

أمسكت بالكتاب رفيقاً به حانياً عليه ، ورأيت فى أوله مقدمة لمحت فيها « مذهب الحقائق » والحملة على الكتاب الخياليين ، وفى نهايتها توقيع المؤلف وبجواره التاريخ ( أغسطس سنة ١٩٢٢ ) .

قال صاحب المكتبة وقد رأى ما لابد قد بدا على من الفرح بالكتاب

الذى أسندته إلى صدرى بإحدى يدى كأننى أحتضنه . . ورحت أخرج ثمنه باليد الأخرى ، قال الرجل وكأنه يستعيد ذكريات قديمة :

— هذه قصص زمان . . . أين منها ما ينشر فى هذه الأيام ؟

— ألا قل لى : أين شحاته عبيد الآن ؟

— هيه . . من يعرف . . لابد أنه مات .

— هل كنت تعرفه ؟

— طبعاً . . كانوا تلامذة . . هو وأخوه عيسى . . وطبعنا لهم هذه الكتب على سبيل التشجيع .

وقرأت مقالا فى جريدة المساء ( ١٢/٧/١٩٦٢ ) للأستاذ نقولا يوسف يعقب فيه على ما كتبه الأستاذ يحيي حقى عن عيسى عبيد ، قال فى أوله : « إن صديقنا القاص عيسى عبيد قد انتقل إلى رحمة الله منذ حوالى أربعين عاماً — توفى عام ١٩٢٣ فى زهرة العمر إثر مرض لم يمهله طويلا وبذلك انقطع إنتاجه ونسى الناس خبره ، وكان هذا مصيره . . أما شقيقه شحاته عبيد الذى أصدر مثله مجموعة من الأقاصيص عام ١٩٢٢ بعنوان « درس مؤلم » وشاركه فى تأليف مسرحية ( الرقطاء ) يومذاك ، فقد كف بعد وفاة أخيه عن الكتابة واحتجب عن هذه الميادين . . » .

ووصف نقولا يوسف فى هذا المقال عيسى عبيد فى أول لقاء بينهما سنة ١٩٢٢ بأنه « شاب فى نحو الثلاثين من العمر ، فارع وسيم أنيق فى بذلته الإفرنجية وفى شاربه المفتول ، تظنه أول وهلة من شباب الرياضة الوجهاء ، ثم لا تلبث أن تعلم أنه موظف فى مؤسسة تجارية بالعاصمة متوسط الحال ، مصرى من أهل القاهرة ومن سكان عطفة الأكراد بشارع الظاهر دمث الخلق صريح ، متحمس طموح ، ومندمج فى الحركة الوطنية ملم باللغة الفرنسية إلمامه بالعربية ، ويقرأ الأدب الفرنسى ، شديد الاهتمام بالمسرح الوطنى والقصة المصرية وتؤرقه قضية « الأدب القومى المصرى » التى شغلت بال الكثيرين غيره فى ذلك العهد وما سبقه . وكان من السهل أيضاً أن تدرك أنه

رجل مجتمعات بالرغم مما يخفيه من أحزان ، يعرف الكثيرين من أدباء عصره ومن زعماء الحركة الوطنية ، يحب الاختلاط بالأوساط الفنية وبخاصة المسرحية ، ويحاول أن يكتب للمسرح ، وبالفعل قدم له تمثيلية « الرقطاء » كما سلف ، ولم تمثل ولم تنشر » .

ويتحدث نقولا يوسف عن التشابه بين عيسى عبيد ومحمد تيمور ، فيقول : « كانا على تشابه كبير فى المخبر والمظهر ، وكان كلاهما شديد التحمس لخلق أدب مصرى عربى يصور البيئة المصرية والمجتمع المصرى تصويراً فنياً صادقاً خالياً من التزييف والتصنع والأوهام . كما كانا متشابهين فى السن والشكل والآمال العراض ، ثم فى المصير أخيراً ، إذ توفى كلاهما فى نحو الثلاثين قبل استكمال البرامج والأمانى . وكان محمد تيمور الأسبق والأشهر والأوفر إنتاجاً فمثلت مسرحيتاه الكوميديتان : « العصفور فى القفص » و « عبد الستار افندى » عام ١٩١٨ و « الهاوية » ١٩٢١ ، كما مثلت أوبريته « العشرة الطيبة » مع ألحان سيد درويش » .

على أننا نستطيع أن نستدل من قصص الأخوين على بعض ما لم نصل إليه من معالم حياتيهما ، قال الأستاذ يحيى حقى عن عيسى عبيد مستنتجاً من قصصه : « كان من أبناء كنيسة شرقية لا أظن أنها الأرثوذكسية ، إذ نجد معظم أبطاله هى هرمين ومارى وأليس وميشيل ، وميشيل هذا إما موظف فى محل تجارى أو فى بنك الكريدي ليونيه »(١) .

وأضيف إلى ذلك — الترجيح بأنهما من أصل شامى ففى كثير من قصصهما أبطال سوريون ، ويغلب أن تكون زوجة شحاته لبنانية ، إذ عادت بعد وفاته إلى لبنان ، وفى أسلوبهما بقايا من الخصائص الشامية مثل « باء الجر » بعد الفعل « فكر » ومشتقاته ، كقول عيسى : « كان الفتى فى خلاله مطرقاً إلى الأرض يفكر — بلا شك — بأشياء لذيذة »(٢) .

---

(١) « فجر القصة المصرية » — ص ١٠٢ .

(٢) « ثريا » — ص ٢٦ .

ولابد أنهما نشآ بمصر ، إن لم يكونا قد ولدا بها ؛ فليس هناك أية إشارة إلى أماكن سورية أو لبنانية أو فلسطينية ، إنما هما يتحدثان عن عائلات شامية مسيحية مقيمة فى مصر . ونجد الروح المصرى الصميم فى كتابتهما ، وخاصة فى كتابة « شحاته » إذ تنتهى بعض قصصه بنكت مصرية ، ونجد فيها بعض الصور الشعبية .

ونلحظ كذلك فى قصص الأخوين الوطنية المصرية الصادقة التى أشعلتها ثورة سنة ١٩١٩ حتى لنجد الصور الوطنية تطغى على فنية القصة وتخرج على مقتضيات الأصول القصصية كما سنبين . وقد أهدى عيسى مجموعته الأولى « إحسان هانم » إلى سعد زغلول قائلا فى الإهداء : « إن وطنيتى دفعتنى أن أهدى لمعاليكم باكورة مؤلفاتى اعترافاً لما أديتم من الخدم الوطنية الجليلة التى سجلتها لكم الأمة المصرية على صفحة فؤادها الخالدة » ويختم الإهداء بقوله :

« فهذه هديتى يا معالى الرئيس وهى هدية حقيرة ( يقصد صغيرة ) يقدمها كاتب مبتدئ مجهول له آمال عظيمة بأن تستقل بلاده المصرية الاستقلال التام ويستقل معها الفن المصرى » .

ونرى عيسى يهدى المجموعة الثانية « ثريا » إلى والدته قائلا : « إلى ذكراك يا ماما أهدى المجموعة الثانية من قصصى العصرية المصرية تقديراً للتضحيات الثمينة التى بذلتيها فى سبيل تربيتى وتهذيبى حينما كنت تقضين الليالى الطويلة ساهرة قرب سرير مرضى غير مبالية بمتاعب تنوء بجسمك التعب المريض أو مكترثة بنصائح الطبيب يحذرك الاقتراب منى لئلا تتسرب إليك عدوى المرض وتقضى عليك »

ونعلم من هذا أنه أصيب بمرض معد فى وقت ما وأنه عانى منه آلاماً شديدة ، ونعلم كذلك من هذا ومن بقية الإهداء أن والدته قامت بتربيته وتوجيهه توجيهاً سديداً فى الحياة وأنها كافحت فى سبيل ذلك . وكثيراً ما نجد فى القصص أمثال هذه الأم ، وخاصة الأرمل التى تربى أولادها باحتراف الخياطة .

والأخوان يصوران فى معظم قصصهما أسرات متوسطة تكافح لكى

تحتفظ بمستواها ، وأحياناً تعمل على الوصول إلى أعلى من هذا المستوى ، وغالباً يكون الكفاح فى ميدان الأعمال الحرة ، مما يرجح أنهما نشآ فى هذه البيئة ، وقد علمنا أن شحاته كان يدير محلا لبيع الأقمشة ، وقال لى الأستاذ إبراهيم المصرى إن عيسى كان موظفاً فى البنك الزراعى ، وقد ألغى هذا البنك ، وأنه كان مريضاً دائماً وقد مات بالتيفود .

ونرى فى القصص لوناً طريفاً من كفاح الطبقة المتوسطة . . بنات يتعلمن فى مدرسة الراهبات ويتثقفن فيها بالثقافة الفرنسية ، والآباء والأمهات يكدحون ليحققوا لهن هذه التربية ، ثم نرى البنت تتطلع إلى أن يحبها رجل غنى ويتزوجها ، وقد تدوس على مشاعر حب آخر بينها وبين شاب فقير .

وقد أتاحت لهما هذه البيئة المتحررة التى يختلط فيها الجنسان وتجتمع الأسر رجالا ونساء معاً فى زيارات متبادلة — أتاحت لهما فرص الكتابة عن الحب والعلاقات بين الجنسين التى تنشأ من الاختلاط ، ولم يتح ذلك لزملائهما من كتاب القصة فى ذلك الزمن ، إذا كان الحجاب لا يزال سائداً ولا يزال كل من الرجل والمرأة فى معزل عن الآخر فى سائر طبقات المجتمع المصرى ، ما عدا الكادحين والكادحات فى القرى ، ومن هنا استطاع هيكل أن يتحدث عن حب قروى بين فتى وفتاة من أولئك الكادحين المختلطين فى الأكواخ والحقول . وفيما عدا قصص عيسى وشحاته وهيكل لا نكاد نري حباً عميقاً بين رجل وامرأة فى تلك الفترة .

ونستطيع أن نستشف من مقدمات المجموعات أن الأخوين كانا يشعران بالألم لعدم تقديرهما ، سواء بين الأدباء والنقاد الذين لم يلتفتوا إلى هذه القصص الجديدة أى التفات أو بين جماهير القراء التى كانت غارقة فى « الروايات المفعمة بالحوادث المدهشة الرائعة والمفاجآت الغريبة البعيدة عن الحقيقة بعد السماء عن الأرض وقصصنا خالية من أثر ذلك لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة »[1].

---

(١) « ثريا » — ص ٣ .

ويضاف هذا إلى الكتب التى وعـــدا بظهورها « قريباً » ولم تظهر ، والمسرحية التى كتباها معاً ولم تمثل ، ويؤدي كل ذلك إلى هجر الأدب بعد البواكير الواعدة والاندماج فى الحياة العادية بعيداً عن الأضواء ، وإذا كانت شعلة محمد تيمور وعيسى عبيد قد انطفأت بالموت عقب بواكيرهما ، فإن شعلة شحاته عبيد قد انطفأت فى الحياة باليأس من التقدير قبل أن يطفئها الموت. قال لى الأستاذ حبيب الزحلاوى إنه كان يعمل معه بمحل « سمعان » فى القاهرة حوالى سنة ١٩٣٠ وكان يائساً متشائماً .

ونستشف كذلك من المقدمات ومن القصص أن ثقافة الأخوين فرنسية ، فعيسى يقول فى المقدمة إنه حذا حذو « بلزاك » ويدعو إلى ثورة فى الأدب المصرى « أشبه بالثورة التى قام بها فيكتور هوجو فى الأدب الفرنسى والتى نادي بها زولا وجماعته ضد المذهب الخيالى لإيجاد مذهب الحقائق أساس أدب الغد »[١] .

قال لى الأستاذ إبراهيم المصرى : إن عيسى كان مشغوفاً بزولا وكان يقرأ له بالفرنسية ، ولم يكن له اهتمام بالأدب العربى القديم ، على عكس شحاته الذي اهتم باللغة العربية وأدبها .

ونرى مصداق ذلك فى تحليل عيسى لأشخاص قصصه وإفراطه فى هذا التحليل طبقاً لمذهب زولا ويقول فى المقدمة « أما غاية الرواية فيجب أن تكون التحرى عن الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص كما تبدو لنا وجميع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية بحيث تكون الرواية عبارة عن ( دوسيه ) يطلع فيه القارئ على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياته ويجمل بالكاتب أن يدرس فيها أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض والتطور الاجتماعى والأخلاقى وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة فى نفوس الأشخاص[٢].

وهذا يشبه كلام زولا فى بيان مذهبه فى التحليل الروائى . ويهاجم عيسى

---

( ١ ) إحسان هانم – ص ١٢ .

( ٢ ) المصدر السابق – ص ٩ .

كتب الأدب العربى إذ يقول فى وصف أحد أشخاص قصصه : « ولميل وديع إلى العلم وطموحه لأن يكون شيئاً يذكر فى الهيئات الاجتماعية استطاع أن يتعلم قواعد اللغة العربية عن أستاذ أزهرى وتمكن بعد مضى عدة سنوات من إجادة الكتابة بها وأن يفهم بسهولة الكتب اللغوية (يقصد المكتوبة بلغة صعبة) العويصة التى ينحصر كل جلالها الفنى وجمالها الابتداعى فى مفرداتها الجوفاء الشاذة »(١) .

ومن هذا ندرك أنه لم يكن ملماً باللغة العربية إلمامه بالفرنسية كما قال الأستاذ نقولا يوسف إلا إذا كان إلمامه بالفرنسية ضعيفاً . .

وطبقاً لكلام الأستاذ المصرى ترى أسلوب شحاته يكاد يخلو من ضعف التركيب الملحوظ فى أسلوب عيسى ، كما نرى قدرة شحاته على استعمال اللفظ العربى بطريقة لم تتوافر لعيسى ، ويتبين هذا فيما يأتى .

ولعل عيسى استوحى وصف « وديع » من حال أخيه شحاته فى اهتمامه باللغة العربية وأدبها .

والمقدمات التى وضعها الأخوان لمجموعاتهما تتضمن قضايا قصصية مهمة لا تزال تثار حتى اليوم فى حياتنا الأدبية . هاجما الإغراق فى الخيال والعاطفيات ، وكان أبرز كتاب هذا الاتجاه المنفلوطى ، ولهذا خصه عيسى بقوله :

« وإن ميل الكاتب المصرى إلى تهذيب الطبيعة وطلائها برداء الجمال النقى غريزى يتجلى فى كل سطر يخطه ، ويكفينا لتعزيز هذه النظرية أن نلقى نظرة واحدة على كتابنا ، ألم يجعل السيد لطفى المنفلوطى كبير كتاب اليوم روايته « تحت ظلال الزيزفون » التى حاول تعريبها عن ألفونس خيالية شعرية بعد أن قضى بقسوة على شخصية إستيفن ؟ إننا لا نؤاخذه على ذلك ، فنحن ممن يحترمون الرجل ولو كان مذهبه ونزعته إلى التأليف خلاف مذهبنا ونزعتنا ، لأننا ممن يدعون إلى تعدد الأنواع الأدبية والمذاهب الكتابية لإدخال عناصر الحياة فى الأدب الحديث ، إلا أن تعديله شخصية الأشخاص وتحريفه الرواية

---

(١) « ثريا » — ص ٢ .

هذا التحريف ألا يدل على خضوعه لحكم مزاجه الشرقي الذي دفعه إلى تصوير الكمال الإنساني والمثل الأعلى للحب الروحاني ؟ ثم إن مجرد اختيار المنفلوطي تلخيص رواية « سيرانو دي برجراك » تلك الرواية الخيالية الوجدانية ألا يعد دليلا كافياً على وجود نزعة كامنة فى الكاتب المصرى تجنح به إلى تصوير الجمال النقي والكمال السامى البعيدين عن الحقيقة بعد السماء عن الأرض ؟ فهذه النزعة النفسية ستدفع بالكاتب المصرى إلى مذهب الوجدانيات «الأديالسم» وستعرقل سير الأدب المصرى فى تطوره الجديد ، فأدب الغد سيقام فى عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الراميين إلى تصوير الحياة كما هى بلامبالغة أو تقصير ، أى الحياة العارية المجردة وهو ما يسمونه مذهب الحقائق « الريالسم» وعلى ذلك فسينشب قتال عنيف بين أصحاب المذهب القديم مذهب الوجدانيات وهم الأكثرية وبين أنصار مذهب الحقائق . وهم قلائل تسربت إلى نفوسهم عوامل جديدة من أثر وقوفهم على فنون الغرب المتعددة الحية فعزّ عليهم أن يروا جمود آدابهم المحتضرة فأحبوا أن ينفخوا فيها روحاً جديدة قوية تحطم القيود العاتية والأوضاع السقيمة التى رسمتها لنا أجدادنا ، فلأى الفريقين يكون الانتصار » (١) .

وكتب شِحاته مثل ذلك فى مقدمة مجموعته « درس مؤلم » .

ونرى الأخوين يلحان بحرارة فى الدعوة إلى أدب مصرى صادق أصيل ويقرن عيسى ذلك بانتفاضة الأمة فى ثورتها سنة ١٩١٩ ، وقد رأينا محمد تيمور يسبق إلى هذه الدعوة قبل سنة ١٩١٩ ، على أن تحديد سنة الثورة ليس مهماً ، فالذى حدث سنة ١٩١٩ إنما هو انفجار لعوامل كامنة سابقة .

ويعرض عيسى فى مقدمة « إحسان هانم » لمشكلة لغة الحوار التى يصورها هكذا : « واللغة مشكلة عويصة تعترض الكاتب الفنى لأن الفرق عظيم جداً بين اللغة التى نكتب بها واللغة التى نتكلمها ، فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة فى

---

(١) « إحسان هانم » – ص ٧ و ٨ .

تصوير الألوان المحلية ، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية وحكمنا على إخراج النوع القصصى أو المرسحى من آدابنا ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية كما هو فى البلاد الغربية لأنه أوقع أثراً فى النفس ويساعد الكاتب على درس كل الموضوعات والمسائل من علمية وفلسفية واجتماعية وأخلاقية ونفسية . فكيف نوفق إذاً بين لغة الأشخاص التى يتكلمون بها فى الحياة وبين اللغة الأدبية الراقية التى يجب أن تدون فى المؤلفات ؟ ونذكر هنا للدلالة على عظم هذا المشكل أن صديقنا المأسوف عليه محمد بك تيمور الثوروى الفنى ارتأى بعد إمعان التفكير وجوب وضع الروايات القصصية المرسحية باللغة العامية ليسم أدبنا بشخصيتنا المصرية ولتكون الروايات قريبة إلى الفن والحقيقة خالية من التكلف والجمود . ونحن مع إعجابنا بفقيدنا العزيز لا يمكننا الموافقة على هذه الفكرة المتطرفة الخطرة ، فنحن ممن يتعصبون للغة العربية ولا نرغب أن يستقل الأدب المصرى عن الأدب العربى ولكن يكون فقط للأول صفة خاصة به تميزه عن الثانى ويطلق له حرية التطور والرقى . وحتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية ، وقد يتخللها أحياناً بعض ألفاظ عامية حتى لا يظهر عليها شىء من الجمود أو التكلف ونطليها بالمسحة المصرية والألوان المحلية ، وقد تؤدى كلمة عامية معنى لا تؤديه جملة عربية برمتها . أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هى كما تصدر من الأشخاص المختلفى النحل والأجناس بألفاظهم العامية ورطانتهم الأعجمية » .

## قصص عيسى عبيد

وإذا تركنا مقدمة المجموعة الأولى لعيسى عبيد ودخلنا إلى القصص وجدنا بها خمساً ، أولاها « إحسان هانم » وهذا هو نصها :

إحسان هانم جالسة إلى مكتبتها غامرة جبينها بين راحتيها ومطلقة لخيالها العنان . هى فى الخامسة والعشرين منسجمة القد تعلو وجهها القمحى الممتلىء حرارة وحياة سيمة كآبة عميقة هادئة وقد عصبت رأسها الجميل بمنديل أحمر حريرى موشى بالترتر الأبيض المتلألىء شردت من حفافيه بعض جدائل رفيعة فانسدلت بلطف من لمتها حتى استقرت بجلال ودلال على صدغيها ثم رفعت رأسها وإذا بعينيها السوداويتين ممتلئتين بدموع ما لبثت أن انحدرت ببطء على صدغيها ثم تناولت قلماً وخطت هذه الرسالة :

عزيزتى دولت :

تستغربين يا دولت كيف طلقنى مع أنك تعرفيننى مخلصة وقد تتسائلين عما عساها تكون تلك الأسباب الخفية التى أدت إلى هذه الفاجعة ولكى تدركيها يجب أن تعرفى المؤثرات القديمة والحديثة التى كونت نفسيتى .

أتتذكرين يا عزيزتى كيف كنا فى فجر شبابنا الأول نطالع معاً روايات الكتاب الوجدانيين الخياليين الذين تناسوا حقائق الحياة المرة القاسية فجنحوا إلى الخيال الساذج الجميل فحلق بهم فوق هذا العالم الشقى . لقد كنا نطالع معا بشغف جنونى رواياتهم المملوءة بأقاصيص الحب الذى طهروه من أدران المادة وجعلوه رمزاً للسعادة وعنواناً للمثل الأعلى . . . فأوحت لى تلك الروايات الوجدانية أن الأسرة المشادة على الحب تظل قوية راسخة أمام عاصفات الحياة لأن أسباب الطلاق وتعدد الزوجات وكل العيوب التى تنخر وتهدم الأسرة المصرية ترجع كلها بدون استثناء إلى عدم الثقة والحب بين الزوجين .

لذلك كنت أتمنى يا دودو أن أتزوج من رجل يحبنى وأحبه لأكون عاملا قوياً فى حياته أتأثر بما يتأثر به وأتألم مما يؤلمه ولقد كنت أنت أيضاً تتمنين معى ذلك . أتتذكرين يا دودو ؟ فقد كنت تقولين وعلى شفتيك الحمراويتين الجميلتين الابتسامة الطاهرة التى أعهدها فيك عندما تثور عواملك الشريفة ابتسامة الاحتقار والازدراء : « إنى لأخجل يا إحسان أن أطلق اسم الزوجة على امرأة تعيش مع زوجها بدون الثقة المتبادلة والعواطف المشتركة » .

وفى الحقيقة يا دودو أن تلك المرأة المنكودة الحظ لا تكون زوجة ولا تعتبر نفسها كذلك لأنها اليوم مع زوجها وغداً تصبح غريبة عنه ، اليوم فى هذا المنزل وغداً تطرد منه ، فهذا التخوف

الدائم من الطلاق يقضى على كل أثر للثقة والحب ويربى فى نفسها استعداداً مخجلا خطراً إذ يصبح كل همها اغتنام الفرص وإعداد العدة للمستقبل حينما تطلق فتسلخ جلده بطلباتها المتوالية الجنونية.

ثم ماذا تحمل المرأة المطلقة إلى زوجها الجديد ؟ . أليس قلباً محطماً مريضاً مفعماً بالحقد المكتسب من طلاقها الأول ؟ ألا تعيش معـــه كأنها غريبة عنه وفى منزل قد تخرج منه من ساعة لأخرى ؟ أيمكن لهذه المرأة أن تحب زوجها ؟ أوهل يمكن للزوج أن يحبها وهو يراها دائماً مقطبة الجبين سيئة الظن غيورة مبذرة لا شفقة لها ولا حنان ؟ أولا يحمله هذا الخلق على هجر المنزل والالتجاء ليل نهار إلى القهاوى والملاهى تعزية لنفسه المتضجرة أو يدفعه إلى محاولة إيجاد السعادة الزوجية فى زواج آخر فيطلقها أو يتزوج عليها ؟ أليست هذه أسباب لهدم كيان الأسرة المصرية التى هى صورة مصغرة للأمة ؟

اعتدت يا دولت أن أنظر إلى العالم منذ حداثة سنى بعين الحقيقة المجردة فهالنى ما رأيت من ضروب الشقاء الذى يجره الزواج على بنات جنسى فهممت ألا أتزوج إلا ممن أحبه لأضمن سعادتى المنزلية ، آه ! كم مكثت أنتظر ذاك الحب الذى يفعم النفس سعادة ولذه ؟ كم لبثت أبحث عن ذاك الشاب الذى رسمته لى مخيلتى المضطربة الجموحة ولكن حالت تقاليدنا الشرقية دون اختلاط الجنسين فلم أعثر على من أحبه ويحبنى . وخطبنى وقتئذ أحمد أفندى إلى أبى فلم يسعنى أن أرفض فتزوجته مرغمة .

إنى أراك الآن يا دودو وقد أخذت تهدجين قائلة : « كان يجب أن ترفضى يا إحسان استبداد رب الأسرة وغلظته لأن والدك توفى وأنت صغيرة فربتك نينتك على « الدلع » وتركتك « على كيفك » . أما أنا فمن تربين على الطاعة والخضوع الوراثى ، والدتى تضطرب أمام والدى لشدة خوفها من قسوته لا تأكل إلا إذا فرغ من الطعام ولا تنام إلا إذا دخل المنزل ؛ ولا يدعوها برقة وعطف ، بل بازدراء كما يفعل مع خادمة حقيرة ولما يريد أن يتجمل معها يدعوها بيا هانم وهى لا تجيبه إلا بكلمة أفندم أو حاضر يا بيه أو طيب يا سيدى .

هذا هو والدى يا دودو الساذجة الصغيرة وهو على شاكلة عدد عظيم من رجالنا لا يعرفون معنى للحب تلك الشمعة السماوية التى تطهر الإنسانية من أدرانها ذلك العماد المقدس المتين الذى تقام عليه الأسرة نعم إنهم يجهلون الحب الشريف ويعتقدون أن المرأة وجدت متاعاً لهم ولم أذكر يا عزيزتى أن والدى قبلنى يوماً أو داعبنى كما يفعل الآباء مع فتياتهم بل كان يتظاهر أمامى دائماً بمظهر الجبار العنيف حتى أهابه وأحترمه على زعمه ولكنى كنت أخاف منه ولا أحبه إن لم أقل إنى كنت أبغضه فهل كان فى استطاعتى أن أقاوم رغبة رجل مثله يضطرب أمامه الجميع ؟ فلو تجاسرت وجاهرت بفكرى لعدنى عاهرة ساقطة ولقتلنى فى الحال لأن الحب فى عرفهم مرادف للرذيلة والبغا .

آه كم مكثت أنا ونينه نبكى سراً على شقاوتى والمسكينة لا تجسر على الدفاع عن سعادتى إذ أصبحت بلا شخصية أو إرادة ولقد كانت فى الواقع تجهل أسباب آلامى ولم تكن تشاطرنى

خوفى الغامض الوهمى فى عرفها إلا بدافع عاطفة الأمومة وكثيراً ما حاولت أن تعزينى بأقوالها الشافة عن جهلها التام بنفسيتنا العصرية :

وبتعيطى ليه يا بنتى مش اتجوزنا كلنا كده . . والحمد لله عشت مستورة ويه أبوك ومبسوطة أربعة وعشرين قيراط .

فهى تتوهم أنها سعيدة مع أن الدمع لا ينفتئ ينساب على وجهها الحزين وطالما قرأت على محياها الجميل آلام الغيرة القتالة التى كانت تثيرها فى نفسها ضرتها الشابة الجديدة ولما تجاسرت أن أبدى لها ملاحظاتى وأفهمها أنها غير سعيدة كما تتوهم أجابتنى بلهجة لا أدرى كيف أعبر عنها لهجة تشف عن الذل والخضوع الوراثى الذى قتل فيها كل نزعة ثوروية ضد نظام حياتها الحالى « معلش بزيادة يكون الراجل زينة البيت » .

أنى لنساء العهد القديم أن يلممن بنفسية فتيات العهد الجديد تلك النفسية الوثابة إلى الحرية الثائرة على النظا مالقديم الذى يقضى على سعادة المرأة واستقلالها ؟ أنى لهن أن يعرفن مثلنا الأعلى الذى هو نتيجة رقى تربيتنا وسمو مداركنا ورقة شعورنا وخلاصة تطورنا ونهضتنا .

تألمت يا دودو وثارت عواملى ولكنى تمكنت أن أتغلب على ميولى النافرة الثائرة معزية نفسى بأننى سأعلمه ليكون الشاب الذى أريده وأبث فيه مبادئى وتعاليمى وأسيره حسب الخطة التى أرسمها له لنضمن سعادتنا الزوجية إلا أننى أخطأت فى تقديرى فقد وجدت عواطفه قد سممتها بائعات الهوى اللواتى يلتجىء إليهن شبابنا فى سن الاحتلام .

إنى ألمس هنا يا دولت مرضاً من أعظم وأخطر أمراضنا الاجتماعية فإن الشاب المصرى حينما يستيقظ قلبه البدرى البكر يهب مطالباً بمخلوقة طاهرة مثله تشاطره عواطفه الفياضة المضطربة الغامضة ولما لا يجدها بين فتيات أسراتنا إذ الحجاب وتقاليدنا الشرقية تحول بينه وبين الحب الشريف يضطر رغما عنه إلى الالتجاء إلى بائعات الهوى . فعوضا عن أن يرتشف من مياه ذلك النهر العذب يروى ظمأه من مياه تلك المستنقعات الموبوءة المسمومة فتسمم عواطفه الإحساسية وتوقظ فيه الحواس فبدلا من أن يترقى شعوره ويصل إلى الكمال الإنسانى بعامل الحب العذرى الطاهر ينحط إلى المرتبة الحيوانية . فهذا هو السبب فى أن رجالنا لا يحبوننا إلا ذاك الحب الحواسى الحيوانى الذى لا تمازجه مسحة إحساسية أو طلاوة شعرية وذلك هو السر فى اعتبارهم الحب رذيلة من الرذائل المزعومة .

وجدت عواطف زوجى متسممة لا يعرف من السعادة المنزلية إلا تلك اللذة الحواسية وعبثاً حاولت إقصاءه عن ذلك لأربى فى نفسه الشعور الإحساسى الحى وعبثاً أردت إفهامه أننى مخلوق عاقل له غاية فى الحياة أسمى وأرقى من الغاية التى يتوهمها فإنه أبى على ذلك وأصر ألا يرى فى إلا ألعوبة تذكى دماء الرجولة فنتج من ذلك النفور المتبادل الذى أدى إلى الطلاق .

قابلت طلاقى من زوجى الأول بدون تأثر قوى ، بل إنى شعرت بعاطفة سرور مبهمة تمازج انقباض نفسى ولعل سببها تفاؤلنا الشرقى الذى طالما كان السبب فى تحمل النساء الشرقيات

بشجاعة وأناة ضربات الطلاق المؤلمة فإن المستقبل قد بدا لى مزداناً بالألوان الأرجوانيـة المتماوجة الخلابة .

ويجب أن أعترف لك يا دودو بحقيقة مخجلة . فإن حاجة نفسى للحب الإحساسى أخذت تضعف شيئاً فشيئاً مع الأيام وكنت أشعر أحيانا بهزات لطيفة منملة لذيذة تجتاح كل جسمى . . . هل يكون ذلك نتيجة نضوج الطبيعة ؟ أم حكم العادة التى اكتسبتها فى أثناء حياتى الزوجية الأولى ؟ أم تأثير العدوى الحواسية التى تسربت من زوجى إلى جسمى وسممت عواطفى . .

اقترنت بعد سنة بمحمد بك فوجدته كزوجى الأول من جمود الإحساس وتيقظ الحواس فلم أتألم كثيراً لأنى لم أعد أطلب من الزوج أكثر من ذلك .

أحبنى محمد بك حباً صادقاً — الحب الذى اعتاده — مدة سنة كاملة كنت فى خلالها سعيدة لا تشوب صفاء حياتى إلا غيرته الغبية الحمقاء التى حرمتنى زيارة صديقاتى وخروجى من المنزل حتى إلى المحال التجارية لشراء حاجاتى التى كان يقضيها بنفسه . وقد كنت أغتفر له حبسى وأنسبه لشدة حبه لى وحرصه على سعادتى إلا أن عدم خروجى إلى الهواء الطلق وانحصارى بين جدران المنزل أثر تأثيراً سيئاً فى صحتى فأصبحت أشعر بضجر قتال ووجع فى قسم من الرأس وحاجة غامضة إلى البكاء تلك الأعراض التى ينسبها الطب الحديث إلى مرض التروستانيا العصرى وتظنها نساؤنا الجاهلات تأثير فعل الجان فيحاولن مداواتها بواسطة الزار .

كنت أتحمل كل ذلك لأنه يحبنى ولكن حبه لم يدم ككل حب عماده الحواس خال من المرمى الشريف السامى فما لبث أن عاد إلى سيرته الأولى التى اعتادها شاباً فأصبح لا يؤوب إلى المنزل إلا فاقد الرشد سكراً عند طلوع الفجر .

لا يمكنك أن تعرفى يا دودو كم تألمت وأنا وحدى فى البيت لا سمير لى إلا غطيط الخادمة التى يأخذها النعاس رغما عنها وهى تحاول تسليتى وتعزيتى فى مصابى . لقد أدركت لأول مرة فى حياتى كيف تدوس المرأة المصرية على شرفها وسمعة أسرتها إرضاء لتعزية نفسها المعذبة المعتلجة الدامية . . . عرفت تلك الأزمة الخطرة الهائلة التى تنتابها فتشل حركة قواها العقلية وتقتل إرادتها وتجعلها كفاقدة الرشد ترتكب أفظع الجرائم الاجتماعية دون أن تدرك معنى أعمالها لأنها تكون مسيرة بلا قوة أو إرادة لسلطان تلك الأزمة العمياء .

وكانت هذه ضربة قاضية ولدت فى نفسى عوامل الانتقام . نعم أردت أن أنتقم من ذلك الرجل الذى ضحيت له كل شىء حتى سعادتى وصحتى وجمالى وبذلت كل ما فى قدرتى لارضائه وإسعاده وإنى لا أدرى كيف لم تدفعنى تلك الأزمة إلى أن أرتمى فى أحضان أول رجل ألتقى به مصادفة على قارعة الطريق يرمقنى بنظرة حب أو يتكلف الغرام كما تفعل كثيرات من سيداتنا الشقيات المهجورات مثلى . هل لأن الأزمة ليست قوية حادة لخلوها من عوامل الغيرة التى لا تأتى إلا عن طريق الحب وأنا لم أكن أحب زوجى ؟ أو لأن عواطفى الشريفة ومبادئى الراقية أو سراب المثل الأعلى الذى كنت أطمع إليه فى حياتى الزوجية قد حفظنى من السقوط والاستسلام لعوامل تلك الأزمة المخجلة الجنونية ؟

إذاً كيف أنتقم منه وبماذا أبقيه فى البيت وأجعله يحترم المنزل ؟ كيف أعيد إليه حبه المحتضر المتلاشى ؟ فأوجدت طريقة تتفق مع كرامتى ساذجة طاهرة كنفسى التى يعلم الله أنه لم تدنسها الحياة بدنس حتى الآن .

فسولت إلى نفسى أن أخالف أوامره . فأخذت أكثر من الخروج وزيارة صديقاتى موعزة إلى خادمتى أمينة أن تدس له ذلك دساً عند مجيئه ولكن بدلا من أن تحيي الغيرة حبه المحتضر كما كنت أتوقع أثارت فيه غضبه . فتشاجرنا ولما كنت لا أملك زمام نفسى الثائرة أغلظت له فى القول فصفعنى فسببته فطلقنى ثلاثاً .

والآن يا دودو الصغيرة أشعر بأنى امرأة شقية لم تكد تبلغ السادسة والعشرين حتى تهدمت كل آمالها فى الحياة ومات تفاؤلها المشرق وحل محله تشاؤم سام قتال فماذا أفعل ؟ هل أؤمل أن أتزوج لثالث مرة ؟ وهل الزوج الجديد سيكون أفضـــل ممن سبقه ؟ وبماذا أسكن تلك العوامل التى تتسرب بقوة هائلة فى جسمى ؟ آه يا دودو إنى أشعر بأن يداً قوية تدفعنى إلى هوة عميقة أحاول عبثاً الابتعاد عنها . . فأغيثينى . . إنصحينى . . لأنى فى أشد الحاجة إلى النصيحة والعزاء .

سبتمبر سنة ١٩٢١ حبيبتك إحسان

موضوع الحياة الزوجية القائمة على غير الحب الخالص ، ونظرة الزوج إلى زوجته كأداة للمتعة فحسب ، ونشدانه للمتعة فى غير واحدة سواء بتعدد الزوجات أو العشيقات هذه الموضوعات وأمثالها التى تكررت فى القصص بعد ذلك ، كان أولئك الرواد يتناولونها تناولا جديداً بالنسبة لهم ، وهو تناول ثورى اجتماعى يواكب الثورة الأدبية التى تمثلت فى مهاجمة تقليد الأسلوب القديم ومكافحة الخيال الرومانسى وما يلابس هذا وذاك من البعد عن الحياة المصرية وما تضطرب به من آلام وآمال ، والدعوة إلى أدب مصرى يعبر عن هذه الحياة تعبيراً يماثل تعبير أدباء الغرب عن حياتهم ومجتمعاتهم على الطريقة الواقعية « مذهب الحقائق » .

وقصة « إحسان هانم » مثال لذلك التعبير ولتلك الثورة ، وهى كذلك مثال لقصص عيسى عبيد التى ينحو فيها نحو « زولا » خاصة فى التحليل والتصوير ، لم يأت بظاهرة إلا عللها وأرجعها إلى أصولها ، فالشاب المصرى — مثلا — حينما يشعر بالحاجة إلى الحب لايجد — لعدم اختلاط الجنسين — إلا بائعات الهوى فتتسم عواطفه « بإحساسات » وتستيقظ فيه « الحواس » والكاتب يستعمل وصف « الإحساسية » فى المشاعر العليا ، وكلمة « الحواس »

فى الميول الجنسية . وعندما تلتقى به الفتاة البريئة المتطلعة إلى الحب فى حياة زوجية لا تجد فيه إلا الحيوان . . . إلى آخر هذه التحليلات التى يرتادها عيسى عبيد ويفرط فيها ويستخرج منها أحكاماً كثيراً ما تبدو مباشرة .

و « إحسان هانم » مثال للفتاة المصرية العصرية الثائرة على وضع المرأة فى المجتمع وسوء معاملة الرجل لها « وترى أن السعادة التى كانت تشعر بها امرأة العهد القديم ما هى إلا وهم ومذلة لا تدرك حقيقتها » كما تقول عن حديثها مع أمها : « ولما تجاسرت أن أبدى لها ملاحظاتى وأفهمها أنها غير سعيدة كما تتوهم أجابتنى بلهجة لا أدرى كيف أعبر عنها لهجة تشف عن الذل والخضوع الوراثى الذى قتل فيها كل نزعة ثورية ضد نظام حياتها الحالى « معلهش بزيادة يكون الراجل زينة البيت » أنى لنساء العهد القديم أن يلممن بنفسية فتيات العهد الجديد . . . الخ .

وإلى جانب هذا الدفاع عن المرأة وتعزيز ثورتها وبيان دوافعها ، نرى عيسى عبيد يعرض نماذج أخرى للمرأة الضالة الظالمة للرجل ، ففى قصة « النزعة النسائية » مثلا فتاة أرمنية لعوب اسمها « هرمين أركانيان » تتظاهر أولا بحب شاب يسكن قبالتها ، ويحبها حباً صادقاً عميقاً ، وعندما تجد شاباً آخر جميلا غنياً تعرض عن الأول وتعذبه بعلاقتها الجديدة ، ويحلل الكاتب مظاهر الغيرة فى قلب المحب المهجور ، ويمرض الشاب بالتيفود ، ويصف الكاتب تجربة المرض التى عاناها هو بدقة ومهارة . ويظل الشاب على حبه برغم أنه عرف زواجها من الشاب الغنى ، حتى يراها ذات يوم سائرة « بين زوجها وصديق له متأبطة ذراع الزوج وتخالس صديقه نظرات خفية ناعسة يجيبها عليها بابتسامة خفية » . وتنتهى القصة باعتقاد الشاب المعذب « أن المرأة لا تجلب إلى الإنسان اللذة والسعادة ولكن الاضطراب والوساوس السوداء والشقاء » .

وفى قصة « أنا لك » يعرض فتاة من نوع آخر ، ليست لعوباً ، ولكن

حرص أمها على زواجها ورغبتها هي فى الزواج يدفعانها إلى التظاهر بحب شاب يحبها هو حباً صادقاً ، ويصور لنا فى هذه القصة الأسرة المتوسطة الحال التى تتطلع إلى طبقة الأغنياء، فالأم كل أملها أن تزوج ابنتها ، و « شبان اليوم » ينظرون إلى مال الفتاة قبل جمالها، والأب موظف صغير فى محل تجارى ، فتأخذ الأم فى الاقتصاد الجنونى فى مصروفات الغذاء لتشترى الملابس الفاخرة والأثاث الثمين والحلوى والمشروبات التى تقدم يوم الاستقبال « فبينما كان ظاهر البيت الخارجى يدل على الترف والسعة فى الحياة كان داخله يدل على الفقر المدقع ، فالطعام وهو عنصر الحياة لم يعد مغذياً بسبب اقتصاد الأم الفاحش فى مواد الغذاء واستبدال السمن بالزيت واللحومات بالمأكولات الصيامية وغيرها » .

والعبارة الأخيرة من الفقرة السابقة تدل على البيئة المسيحية ، وهذه البيئة تبدو واضحة السمات فى معظم القصص ، ففى هذه القصة « أنا لك » تلتقى بطلتها « مارى » بالشاب الذى يحبها « فؤاد » فى الكنيسة أيام الآحاد ، وتتعرض له بدلال كى تستعيده — حسب إرشاد أمها — بعد أن يئس من مبادلتها إياه الحب ، مستغلة فى ذلك الاجتماع لصلاة الأحد .

ويبدو فى قصة « أنا لك » ميل الكاتب إلى الإشادة بالفن المحلى ، فالأم اشترت لابنتها « بيانو كانت تعزف عليه الفتاة بعض الأدوار الإفرنجية التى تعلمتها فى مدرسة الراهبات ، ثم استبدلت بها بعد ذلك الألحان الكشكشية والأدوار العامية الشائعة وقتئذ كزوروني فى السنة مرة . . . وأنا لك وانت ليه . . . وعرفت آخرتها ويه حبى . . . لأنها وجدت فيها طلاوة عصرية » ويصف دور « زورونى فى السنة مرة » بأنه « إحساسي جميل » .

وذلك من مظاهر التقاء الأدب الثائر بالموسيقى الثائرة . . موسيقى سيد درويش .

وقد استغل الكاتب أغنية « أنا لك وانت ليه» فى الحوار الغزلى بين مارى وفؤاد إذ سألها بعد أن فرغت من العزف على البيانو :

— هو إيه الدور اللى كنت بتضربيه يا مدموازيل ؟

فنظرت إليه نظرة دل ناعسة وقالت بشىء من الخجل كأنها تريد أن تفهمه أنهما المعنيان بهذا الدور :

« أنا لك وانت ليه » ..

ومنها أخذ عنوان القصة « أنا لك » .

ولا شك أن عيسى عبيد كان صادقاً فى تصوير هذه البيئات وتحليل نفسيات أشخاصها وما يتصل بها فى القاهرة والإسكندرية ، وأقصد بها البيئات المسيحية ذات الأصل الأجنبى التى تمصرت وتشربت الجو المصرى ، ولكنه عندما يخرج عن هذا النطاق يضع نفسه موضع المقتحم على بيئة لم يدرسها ولم يعرف دقائقها ، فعل ذلك فى قصة واحدة ، هى قصة « مأساة قروية » وهى قصة فتاة قروية كانت تحب ابن عمها وهو يحبها ، ثم تعلقت بابن الباشا وأحبته وأعرضت عن ابن عمها ، إذ جذبها فى الفتى الارستقراطى رقة حديثه وتلطفه معها ، وظنت أنه سينقذها من حياة الفقر التى تعيشها مع أهلها . أما هو فلم يكن إلا طامعاً فى جسدها ، وهنا يكرر الكاتب ما قاله فى قصة « إحسان هانم » من أن الشاب المصرى حين يشعر بحاجته إلى الحب لا يجد الفتاة التى تبادله العاطفة الشريفة ، لعدم الاختلاط بين الجنسين ، فيطلب الحب عند بائعات الهوى فيفسد فهمه للحب . وانتهت القصة بقتل الفتاة ، ويجيد الكاتب وصف الموقف الذى وقفه ابن العم القاتل من حبيبته وابنة عمه حين رأى نفسه مضطراً إلى قتلها بمشاركة آخرين من أهلها ، وقد حلل مشاعره الموزعة بين الحب القديم المتأصل والرغبة فى غسل العار بالدم تحليلا رائعاً . وقد صور عيسى عبيد مظاهر الطبقية بين الفلاحين والباشا وابنه تصويراً مبكراً رائداً من حيث الاتجاه الواقعى ، نعم سبقه هيكل فى « زينب » ولكننا هنا نحس الحرارة والتعاطف مع الفقراء الكادحين أكثر مما هناك ، ونجد هنا الواقعية والحقائق ، وهناك الاتجاه الرومانسى بما فيه من الإغراق فى الخيال والوجدان . وذلك برغم المقدمة

التى كتبها عيسى لهذه القصة ووصف فيها جمال الطبيعة بطريقة شاعرية(1) ، ثم أخذ بعدها فى القصة ذاتها بطريقته الواقعية ، وقد أفسدت هذه المقدمة الطويلة المتكلفة بناء القصة ، فلا علاقة لها بالحادث ودلالته ، وكل ما هنالك أنه فى آخر ما اشتملت عليه المقدمة مجلس لجماعة من الذين أقعدهم الكبر عن العمل تمر بهم بطلة القصة فيعرض أحدهم بعلاقتها بابن الباشا ، وعقب ذلك يأخذ الكاتب فى سرد القصة ، كما يصنع الشاعر العربى فى التخلص من الغزل الذى يبدأ به القصيدة إلى الموضوع الذى يطرقه كالمدح أوغيره .

وإذا كان هيكل كتب عن الريف كتابة واحد من أبنائه ، فما أظن عيسى عبيد القاهرى إلا أنه زار بعض القرى زيارة لا تتيح له خبرة من نشأ فيها ، وهذا هو ما عنيته حينما قلت إنه أقحم نفسه على بيئة غير بيئته ، ولهذا وقع فى بعض أخطاء ، منها قوله عند التخلص من المقدمة فى قصة « مأساة قروية » وهو يصف مجلس أولئك الرجال المسنين :

« ومرت بهم فتاة ذاهبة إلى غيط القطن فقالت السلام عليكم فأجابوها بنفس واحد : وعليك السلام يا فاطمة » .

وفاطمة هذه فى الرابعة عشرة من عمرها . وقد نقده بعض القراء على هامش النسخة التى بيدى ، والتى استعرتها من دار الكتب ، كتب أحدهم : « هذا كذب » وكتب آخر : « المرأة لا تقول سلام عليكم بل عوافى » وكتب ثالث تعليقاً على الثانى : « جميلة منك هذه الملاحظة » .

وفى وصف لأحد الحقول يقول : « ثم ساد سكون مهيب يتخلله حفيف الوريقات تداعبها نسمات أواخر الصيف الفاترة » إلى أن يقول فى الوقت نفسه « وامتد البرسيم على الجزء الآخر بعيدانه الرقيقة اللينة وهو ينام ويتضام عند هبوب الهواء ويماوج سطحه السندسى المزدان بأزهاره البيضاء » والبرسيم

---

(1) قال يحيى حقى عن عيسى عبيد فى هذه القصة : « ووصف – كما فعل لاشين – الريف وصفاً واقعياً بغير مسحة شاعرية » فجر القصة المصرية ص ١١٢ – ولعله يقصد ما بعد مقدمة القصة .

إنما يزرع فى أوائل الشتاء ولا تبدو أزهاره البيضاء إلا فى آخر الشتاء . ولا يكون شىء من ذلك طبعاً فى أواخر الصيف .

ولعل عيسى عبيد أول من يستخدم الرمز عندنا فى القصص لتصوير الحادث الذى يعالجه وتعزيز التعبير عنه ، وقد رأينا عبد الله نديم يكتب قصة رمزية من أولها إلى آخرها قبل عيسى عبيد بأكثر من أربعين سنة ، ولكن الأمر يختلف بينهما ، فالرمز هنا لتقوية الحادث الواقعى ، أما هناك فالقصة كلها رمزية ، والقصة هنا فنية متكاملة ، ولم تكن النديمية إلا محاولة غير مقصودة .

وبيان الرمز فى قصة « مأساة قروية » أنه عندما كان ابن الباشا يفترس فاطمة هبطت حدأة «بقوة على شجرة التوت التى تظللهما حاملة بين مخالبها كتكوتاً يحتضر ، وكان يسمع له أنين ضعيف مخنوق ، ولم تكد تستقر على إحدى أغصانها حتى لحق بها غراب منقاداً بحاسة الشم القوية الخاصة بالطيور الجارحة ، فتعلق على غصن يحاذيه ، ولبث فى مكانه يراقبها بخوف وجبن وهو ينعق بكل قواه ، وكأن الحدأة كانت واثقة من قوتها وتفوقها على خصمها فلم تعره أدنى أهمية وواصلت ببطء التهام فريستها الصغيرة ، وعلى أثر النعيق جاءت عصبة غربان حاولت سلب الحدأة فريستها ، فبسطت هذه جناحيها القويتين إشارة التهديد ، وما أن انتهت من عملها حتى ألقت نظرة ازدراء باردة على أعدائها الجبناء الذين لم يجسروا على الانقضاض عليها ثم حلقت فى الجو ، فتفرقت الغربان » .

وقد تحدث الأستاذ يحيى حقى عن هذا الرمز فى تحليله لهذه القصة .

والقصة الأخيرة فى مجموعة « إحسان هانم » هى « مذكرات حكمت هانم » وهى قصة وطنية صارخة ، صاغها على لسان فتاة مصرية فى صورة يوميات تبدأ بأول مارس سنة ١٩١٩ ، وتحدثنا فيها أولا عن همها وحزن أمها لعدم زواجها وقد بلغت العشرين ، ثم تتساءل : « ولكن هل السعادة فى الزواج ؟ هل هى ( الأم ) سعيدة فى حياتها الزوجية وهى تكاد تحتضر غيرة من ضرتها » .

وتقص علينا بعد ما كان منها ومن صديقاتها إزاء حوادث الثورة ، سنة

١٩١٩ ، وما دار بينهن من نقاش يصور الوطنية المتأججة فى قلوب المصريين جميعاً من رجال ونساء ومسلمين ومسيحيين ، وخروجهن فى المظاهرات وتحدى الجنود الإنجليز الذين يطلقون الرصاص على الجماهير الوطنية . أروع ما فى القصة تصوير الخادمة « فطومة » الصعيدية وهى ترقص وتغنى : « استجللنا يا بنات » مع كلام آخر ترتجله باللهجة الصعيدية ، وأرادت إحدى البنات أن تعرف مدى إدراك المرأة الأمية لمعنى الجملة الوحيدة التى تتبين من كلامها ، فسألتها : « يعنى إيه استجللنا يا خالتى فطومة ؟ » فأجابتها الأسيوطية على الفور : واه ! يعنى زعطنا الإنجليز من مصر » .

وتحدثنا « حكمت هانم » فى مذكراتها خلال الحديث الوطنى عن مجىء سيدة مع خاطبة كى تخطبها لابنها ، ثم مجىء الخاطبة وحدها ، وتفهم أنها لم تعجب السيدة من قول الخاطبة لأمها : « يا ختى بتعيطى ليه . . خلى العسل فى زيارة لما تجيله أسعاره . . » .

وفى القصة نزاع عنيف بين رجلين أحدهما مسيحى والآخر مسلم ، ينتهى بالصلح والتآخى وسط الظواهر والعواطف الوطنية الرائعة .

حوادث الثورة والأفكار الوطنية تزحم القصة بشكل خرج بها عن فنيتها ، وقد حاول الكاتب أن يربط بينها وبين مسألة زواج الفتاة ، إذ يجعلها تقول فى إحدى يومياتها — وقد شرعت مع زميلاتها فى تأليف حزب نسائى وطنى — تقول « إن حياتى لم تعد كئيبة جوفاء إذ عرفت كيف أستخدمها وبطريقة تنمى مواهبى ، والسعادة كما قال أحد الفلاسفة تنحصر فى عمل الواجب وإنماء المواهب واستثمارها » ولكنه جعلها بعد ذلك تتزوج من رجل مسن ، ووعد بإتمام القصة فى المجموعة الثانية ، إذ قال فى آخر هذه المجموعة :

« تمت المجموعة الأولى من سلسلة القصص العصرية المصرية . وتليها المجموعة الثانية ، وستنشر تحت اسم « ثريا » . وإننا نعتذر للقراء من صغر حجم هذا الكتاب إذ قد أرغمنا على ذلك لنفاد نوع الورق الذى سبق أن اشترينا منه وعدم عثورنا على نوع يضاهيه . وقد حملنا هذا الأمر على إرجاء نشر تتمة

مذكرات حكمت هانم المتضمنة لتاريخ نهضتنا الوطنية إلى المجموعة الثانية » .

وظهرت مجموعة « ثريا » بتاريخ « أغسطس سنة ١٩٢٢ » (١) وفى آخرها يعد المؤلف بمجموعة ثالثة لم تصدر ، تشتمل على « مذكرات حكمت هانم بعد الزواج » ويقول إن الظروف السياسية الحاضرة حالت دون نشرها فى هذه المجموعة « لأنها تتناول كثيراً من الحوادث التى وقعت أثناء جهادنا الوطنى للحصول على حريتنا المغتصبة ، وندرس شخصية زعمائنا أو من تقلد زعامة الأمة المصرية من رجالنا » .

والمجموعة الثانية لا ترتفع على المستوى الفنى للمجموعة الأولى إن لم تكن أقل منها ، وهى تتكون من أربع قصص ، أولاها « ثريا » طويلة ، وبناؤها روائى ، والثانية « الكازينو » تمثيلية ، وقد كتب تحت عنوانها : « رواية مصرية . عصرية . ثنائية » والثالثة « حديقة الأسماك » قصيرة ، اتبع فى بنائها معظم قصص « موباسان » من حيث التمهيد للحادث بحديث يدور بين شخصين أو أكثر ، ثم يقص واحد على الآخر أو الآخرين ما وقع له . والأخيرة « الغيرة » تمثيلية قصيرة .

وبعد أن نظرنا فى كل قصة على حدة ننظر إلى السمات والخصائص العامة لقصص عيسى عبيد على وجه عام .

أول شيء نراه فى هذه القصص أنها حقيقة تعبر عن واقع البيئة ، بيئة الكاتب الخاصة والبيئة المصرية العامة ، وذلك طبقاً للدعوة إلى أدب مصرى والثورة على محاكاة القديم العربى والرومانسية الفرنسية ، وقد تلقف عيسى عبيد هذه الدعوة من محمد تيمور ومن الدكتور أحمد ضيف ، وإن كان يقول فى المقدمة إن الدكتور ضيف هو الذى يؤيد نظريته ، وهذه دفعة من دفعات الشباب ، فليس معقولا أن « ضيف » قرأ هذه المقدمة أولا ثم دعا دعوته بعده . يقول عيسى : « وقد جاء الدكتور أحمد ضيف أستاذ الآداب العربيـــة بالجامعة

---

(١) جاء فى « فجر القصة المصرية » أنها ظهرت سنة ١٩٢٧ – ص ١٠٢ .

المصرية فى كتابه « مقدمة فى بلاغة العرب »[1] مؤيداً لنا فى نظريتنا إذ قال بوجوب إيجاد آداب عربية مصبوغة بصبغة مصرية ، لا شك أن كتابه هذا سيخلق عهـداً جديداً فى عالم الأدب المصرى الحديث يخط طريقاً جديداً للأدباء » .

وإذا كان محمد تيمور قد سبقه فى كتابة القصة القصيرة الفنية فإن عيسى قد فاقه بالتعمق والتحليل ورسم الشخصيات من الداخل حيث المشاعر والأفكار تضطرب فى الأعماق تجاه المواقف المختلفة . هذا وتيمور أكثر فهماً لطبيعة القصة القصيرة من عيسى ، فقصص الأول تمتاز بالتركيز وتناول اللحظة أو الموقف بما يتلاءم مع هذا الفن من الأدب ، أما الثانى فمعظم قصصه تشبه البناء الروائى ، وكثيراً ما يستطرد أو يبدأ بمقدمة طويلة قبل أن يبلغ الموقف المقصود ، ويظهر أن تيمور اكتسب ذلك من تأمله فى « موباسان » كما يبدو عيسى متأثراً بتحليلات « زولا » .

وغرام عيسى عبيد بالتحليل والعلم أوقعه فى تعبيرات ومصطلحات علم النفس ، فنراه يستخدم الكلمات الدالة على التحليل والإدراك النفسى ، مثل « الملاحظة النفسانية » و « حاستها الوجدانية » . وقد رأيناه فى قصة « إحسان هانم » يقول على لسان الهانم فى رسالتها إلى صديقتها « يجب أن تعرفى المؤثرات القديمة والحديثة التى كونت نفسيتى » كما يقول على لسانها أيضاً « فأصبحت أشعر بضجر قتال ووجع فى قسم من الرأس وحاجة غامضة إلى البكاء تلك الأعراض التى ينسبها الطب الحديث إلى مرض النروستانيا العصري » .

ومثل ذلك منتشر فى قصصه ، مما لا يتفق مع السياق الفنى .

وقد تحمس عيسى فى المقدمة لقضايا أدبية وبشر بها ، ثم نراه يخالفها عند التطبيق ، من ذلك ما يختص بالآراء المباشرة التى يطل بها رأس الكاتب من خلال السطور ، وفيما يختص بلغة الحوار . قال فى المقدمة : « ويجمل

---

(١) اسم كتاب الدكتور ضيف « مقدمة فى دراسة بلاغة العرب » .

بالكاتب أن يدرس فيها ( فى القصص ) أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض والتطور الاجتماعى والأخلاقى وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة فى نفوس الأشخاص ، وذلك مع بعض التحفظ فى إبداء حكمه أو آرائه الشخصية ، لأن مهمته الأساسية تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكتشفه من الملاحظات تاركاً الحكم فى ذلك إلى القارئ نفسه يستخلص منها المغزى الذى يرمى إليه بخفة ومهارة دون أن يتحمل مشقة المناداة به » ثم قال : « ومع ذلك فإننا لا نقول بعدم حق الكاتب فى الحكم أو إبداء الرأى ، ولكننا نقصد أن يتجلى حكمه ورأيه من ثنايا ملاحظاته وتحاليله لا كما يفعل كتاب العهد القديم من المناداة : أيها القوم ثوبوا إلى رشدكم ، أيها الناس أقلعوا عن الرذائل ، أيها الناس تمسكوا بالفضائل . . . » .

ولما جاء عند التطبيق غلبته دفعة الأفكار ونزعة الإصلاح ، فأبدى آراءه وقال ما أراده دون أن يترك للقارئ أن يستخلص المغزى من خلال التصوير والتحليل ، مثال ذلك أنه هاجم على لسان إحسان هانم « الكتاب الوجدانيين الخياليين الذين تناسوا حقائق الحياة المرة القاسية[1] » . ونقد رواية زينب باسم حكمت هانم إذ تقول فى مذكراتها : « جلست . . . أطالع رواية زينب تأليف الدكتور محمد بك هيكل ، وإنى لغارقة فى تتبع إحساسات تلك الفتاة القروية المصرية التى تجللها مسحة شعرية غريبة يندر وجودها فى فتياتنا الأميات »[2] .

وما أخذه على « زينب » هو عين الذى نأخذه على « حكمت هانم » من حيث إن كلا منهما لا تحتمل ما أسند إليها من المسحة الشعرية ومن هذا النقد الأدبى الحصيف .

وثمة موضعان يظهر فيهما الخروج على مقتضى تلك القضية بشكل واضح ، الموضع الأول فى قصة « النزعة النسائية » إذ ترك السياق القصصى وأخذ فى درس عن الغيرة بدأه بقوله « أما الغيرة فعلى أنواع ثلاثة ، غيرة

---

( ١ ) « إحسان هانم » – ص ١٩ .
( ٢ ) المصدر السابق – ص ٧٦ .

الحواس وغيرة القلب وتختلف كل غيرة عن الأخرى اختلافاً تاماً من حيث العناصر والأعراض والآلام » وراح يبين لنا كل نوع بعناصره وآلامه وأعراضه حتى شغل بذلك صفحتين ونصف صفحة .

والموضع الثانى فى قصة « مذكرات حكمت هانم » التى أحشد فيهاهم الأفكار والظواهر التى لابست ثورة سنة ١٩١٩ فى إطار متمزق من أحاسيس الفتاة وموقفها من الزواج .

ومن القضايا التى تحمس لها فى المقدمة وخالفها فى القصص مسألة الحوار فقد ارتأى — كما رأينا فى نص كلامه — أن تكتب المحادثات بلغة عربية متوسطة أما إذا كانت المحادثات قصيرة فيحسن نقلها كما هى ، ولكنه عند التطبيق لم ينفذ ذلك ، بل لجأ إلى العامية فى الحوار غير متقيد بالمحادثات القصيرة أو غيرها ، ولم يستعمل الحوار الفصيح إلا قليلا . ولعله الثانى بعد هيكل فى « زينب » الذى استخدم العامية فى الحوار على نطاق واسع فى القصص الفنية .

ومع تحمس عيسى عبيد للغة العربية وتعصبه لها — كما قال فى المقدمة — رأيناه يخطئ كثيراً فى كتابته بها ، فهو كالمؤمن المتدين الذى لا يفقه أحكام الدين ، فيقع فى أخطاء من غير قصد . وقد رأينا بعض تلك الأخطاء فيما تقدم من نصوص كتابته ، وهى ظاهرة لا تحتاج إلى بيان . . ونراه إلى هذا لايحسن استعمال بعض الكلمات العامية ، مثل قوله فى قصة « أنا لك » . « وانت إن ما كنتيش تقابلى فؤاد افندى بنشوفه ما كان أخذك من بدرى . وزادت على ذلك قولها : الحشو والأدب ده ما ينفعش فى الأيام دى »(١) .

فالكلمتان «نشوفه» و « الحشو » تتنافران مع السياق وتقفان كالعظمة فى الزور . . . وهو يكرر كلمة « نشوفه » كثيراً ، ولو أنه استعمل بدلها الكلمة العربية « جفاف » لخلص من الجفاف . .

يضاف إلى ذلك ركاكة متفشية فى كتابته ، وهى ناشئة من عدم قراءته للنصوص العربية قراءة تذوق وإمعان .

---

( ١ ) المصدر السابق — ص ٣١ .

والضعف اللغوي كان فى ذلك الزمن – وكما ينبغى أن يكون فى كل زمن – من أسباب الفتور فى استقبال كتابة عيسى عبيد ، سواء من جمهور القراء ومن بيئة الأدباء . وأعتقد أن هذا الضعف كان من أسباب عدم رواج قصصه ، وهو يضاف إلى ما ذكره الأستاذ حقى بقوله : لم تلق مجموعة إحسان هانم – والبركة فى الفلسفة والتحليل ومارى وهرمين – الرواج الذى يؤمله صاحبها ، والذى كانت به جديرة ، لذلك نراه حين يصدر مجموعته الثانية باسم « ثريا » حزيناً متوجعاً »[1] .

وحقاً إن الفلسفة والتحليل وتجنب الحوادث الغريبة المسلية كانت من أسباب الكساد عند الجمهور الذى تعود أن يقرأ القصص للتسلية وقتل الوقت فقط ، ولا أظن أن تناول شخصيات مثل مارى وهرمين كان من هذه الأسباب وهى على كل حال أسباب كمالية فى القصص ، والعيب من الجمهور وممن عودوه على قراءة « الروايات المفعمة بالحوادث المدهشة والمفاجآت الغريبة البعيدة عن الحقيقة » ، كما يقول عيسى فى مقدمة « ثريا » وهو يعين المسئولين عن جهل الجمهور وعدم تقديره للأعمال الفنية القيمة بأنهم « صحافيونا وكتابنا أنفسهم ، لأن الأولين لايساعدون على ترويج الكتب المؤلفة الراقية الفنية بنقدها وتحليلها علمياً عملا بما يقتضيه ضميرهم الأدبى ، والآخرين إن أرادوا ترجمة رواية لايتوخون اختيار الروايات الفنية القيمة كروايات بول بورجيه وأناطول فرانس وبلزاك وغيرهم التى تنمى مواهب الجمهور وتهذب أخلاقه وتساعد على ارتقاء مستوى عقليته ، ولكنهم يجنحون إلى ترجمة أحط الروايات « البوبلير » وأسخفها لقربها من مداركه » ؟

أما الضعف اللغوى فهو نقص فى الكتابة لاشك فيه ، وقد كان هذا النقص كذلك عند هيكل فى « زينب » إذ فيها كثير من الركاكة والأخطاء اللغوية . وقد خلت كتابة محمد تيمور من هـــذا الضعف نسبيا ، لنشأته ودراسته العربية .

---

(١) « فجر القصة المصرية » – ص ١١٤ .

## قصص شحاته عبيد

ظهرت مجموعة « درس مؤلم » لشحاته عبيد سنة ١٩٢٢ ، أى فى السنة التى ظهرت فيها مجموعة « ثريا » لأخيه عيسى ، فقد أثبت كل منهما تاريخ كتابة المقدمة فى آخرها هكذا : « أغسطس سنة ١٩٢٢ » وهى المجموعة الوحيدة التى نشرها ، وإن كان قد أعلن على ظهر الغلاف عن مجموعة أخرى اسمها الأغلال « تحت الظهور » وصفها الإعلان بأنها « مجموعة قصص يبين فيها المؤلف الأغلال المطوقة لأعناق الأسرة المصرية بدرس تحليلى حاول أن يتحدى فيه كتاب الغرب العصريين » ولابد أن مصيرها كان كمصير ما وعد شقيقه بإصداره .

وهذا « التحدى » كان من مقتضيات الدعوة إلى أدب مصرى والثورة على الوقوف عند الترجمة والاقتباس من الغرب وإثبات أن المصريين لا يقلون عن الغربيين فى المقدرة القصصية - ومن ذلك قوله فى المقدمة : « قد يزعم البعض أن ليس لدينا من الكتاب من يجارى كتاب الغرب فى تأليفهم ، وذلك لا ينكر ، غير أننا رأينا أكثر من واحد من كتاب الناشئة الجديدة الناهضة يترسم خطى كتاب الغرب ويحاول محاولة لو سوعد فيها لضارعهم بعد زمن يسير » .

والكاتب يحدد مذهبه القصصى فى أول المقدمة بقوله : « نشاهد كل يوم حوادث لو أن المرء اعتنى بها ودرسها درساً دقيقاً ، باحثاً عن مسبباتها ونتائجها ، لأخرج منها أبلغ العظات وأحسن القصص » فهو يرى أن الكاتب يستطيع أن يجد مادة قصصه فيما يدور حوله وما يقع فى محيطه من الوقائع اليومية العادية ، بل إن هذا هو ما ينبغى للكاتب ، لا الجري وراء الحوادث الغريبة والخيالات والأوهام مما لاينتج غير « روايات مبنية فى الهواء خارقة للطبيعة منافرة للعقل ،

تعمد وأضعوها حشو الحوادث تلو الحوادث والمفاجآت بعد المفاجآت ، والتقلب بين الفزع والاطمئنان ، والانكسار والانتصار ، رغبة فى استمالة جمهور القراء واستدرار الكسب المادى » .

ويقول كذلك فى المقدمة « ولا يحسبن القارئ أن هذه القصص باكورة أعمال فتى يريد أن يفتح له مجالا فى الأدب أو أنها أول محاولاته فى الفن القصصى ، فلكم أجهدت نفسى قبل أن أقدم على إظهار هذه المجموعة فى تأليف قصص كانت طعمة للنار طمعاً بألا أظهر إلى أمتى إلا ما أعتقد فيه الإتقان ورغبة بألا أجبه أنا وأمثالى المتطلعين إلى كل جديد من أنصار القديم باعتراضات وانتقادات قد تكون صائبة فأكون أول حجر عثرة فى سبيل كل ناهض وأتخذ مثالا فى الحبوط لكل محاول » .

ويقول عقب ذلك إن القصص التى يقدمها تصوير لجوانب من الحياة كما رآها .

ويدعو الكتاب أن يكونوا مصريين عصريين ، ويرى أن القصة « لاتكون عصرية مصرية إلا إذا كان أشخاصها مصريين حقيقيين » يقصد أنهم منتزعون من صميم البيئة والواقع ، كما يقول عن قصصه فى ختام المقدمة : « وأما قصصنا فهى الحياة العادية البسيطة بما فيها من آلام وآمال نصورها وغايتنا إتقان تصويرها مع تحليل كل ما يعتورها من الصدمات والنزعات ، وغاية ما نؤمل أن تتمكن الأجيال القادمة من معرفتنا معرفة حقيقية من نفس كتابتنا » ولعلنا الآن نحقق ما أمله . .

وشحاته يذهب فى أفكاره التى تضمنتها مقدمته ، وفى قصصه ، مذهب أخيه عيسى من حيث الاتجاه الواقعى واستيحاء البيئة التى عاشا فيها ، وهى بيئة متحررة يجري فيها اختلاط الجنسين ، وكثيراً ما نرى فى قصصهما الحب ينشأ والتقاء الأحباء يجرى فى الزيارات العائلية الأسبوعية ، إذ كان لكل أسرة يوم فى الأسبوع « يوم الاستقبال » يزورها فيه الأقارب والجيران والأصدقاء ويجرى فى اجتماعهم سمر وألعاب تسلية وموسيقى وغناء . وليس معنى هذا أنهما

انحصرا فى هذه البيئة ، فقد تناولا غيرها من البيئات والشخصيات وانعكست فى كتابتهما ظواهر المجتمع المنفصل الجنسين ونتائج هذا الانفصال .

فالقصة الأولى فى مجموعة شحاته عبيد وهى « درس مؤلم » تصور آثار الانفصال إذ نرى فيها عالم الرجال فى الحانات وبيوت الساقطات ، ونرى العالم الآخر ، عالم النساء ، مع رجال آخرين يلتقين بهم عند « مدام دى سيريز الخياطة فى الظاهر والقوداة فى الخفاء » والتى لايشك الداخل إلى منزلها « فى أنه مصنع للأزياء الجديدة وهو يبصر أمامه الحراير والعرايس الخشبية منتصبة ، وأكثر من عشرين صانعة كل واحدة آخذة فى عمل ولكن الأخصاء المترددين يعرفون أن الجناح الأيمن من المنزل مخصص لاجتماع الأحباب » .

والدرس المؤلم الذى تعنيه القصة ، هو الذى أخذه « طلعت بك » إذ ترك زوجته محبوسة فى المنزل وراح يصول ويجول مع « الإخوان الذين لا يعرفون بعضهم إلا متى أخذت الشمس فى الاصفرار وبدأ الليل يسدل جناحيه فتقودهم أرجلهم أو إذا شئت عادتهم إلى انتياب الأماكن التى وجدوا فيها من يجاريهم فى ميولهم » ولكن هذه الحياة لم تدم لطلعت بك ، إذ تقص علينا القصة كيف عرف أن صديقه « سرى بك » — وهو من أولئك الإخوان — رأى زوجته عند « مدام دى سيريز » وأن الخياطة وعدته أن تبذل جهدها لتوقعها من أجله . . من أجل سرى بك . . ولكن الزوج أسرع قبل أن تقع زوجته ، وقاطع « الشلة » وسافر بزوجته إلى الاسكندرية حيث أقاما هناك ..

وهذه القصة طويلة بعض الشيء ( ٣٣ صفحة من القطع الصغير ) وقد اتبع فى بنائها طريقة «موباسان» من حيث تهيئة الجو بالحديث بين اثنين أو أكثر ثم سرد الحادث على لسان أحد المتحادثين . بل إن هذه القصة يحكى حادثها شخص عن شخص ، فالراوى أولا ، ثم صديقه « بطرس مقار » الذى التقى به فى شارع عماد الدين ثم سرى بك صديق بطرس مقار . ومع هذا ومع تعقد الحادث فإن القارئ لا يشعر بأى ملل أو غموض ، بل على العكس يشعر بروح ظريف مرح يشده إلى القصة وإلى أشخاصها المرسومين بدقة وإلى طرافة الوصف

ولطول قصة « درس مؤلم » نكتفى بهذا التعريف دون إيراد نصها ، ونأتى بمثال آخر يمثل الخصائص الفنية للكاتب كذلك ، وهو قصة « الإخلاص » وهى من أقصر قصص المجموعة :

من السيدة لولو إلى ألبير سعادة

يسوءنى جداً ما بلغنى من أنك تكلمت فى حقى أمام جمع بما يشين ، ونسبت لى الدعارة والتهتك ، مؤيداً قولك بما شاهدته بنفسك مصادفة ، إذ قابلتنى مرة فى عربة مع شخص غريب ، وأبصرتنى مرة أخرى خارجة من فندق الـ . . . بشارع . . . باشا ، وتأكد لك من هاتين المقابلتين الغريبتين أنى أسلك سبيلا معيباً . . . متاجرة بعرضى . . . ولا أقصد بكتابى هذا تبرئة نفسى أمامك إذ لم يخطر لى هذا الخاطر قط ، ولم أتعود الكذب والنفاق .

نعم فأنا كما زعمت . . . أقول لك ذلك بكل صراحة ، وإن كان يمكننى أن أدعى أن من رأيته معى فى العربة وكيل محامى الذى وكلته فى القضية المرفوعة بينى وبين زوجى ، وخروجى من الفندق نهاراً الساعة الحادية عشرة لا يدل على ريبة ، بل كنت أزور عائلة من الصعيد مرت بمصر قاصدة الإسكندرية لتمضية فصل الصيف . قد كان يمكننى أن أقول ذلك لك ولسواك وليرتاب من يشاء أن يرتاب ويصدق من أراد ولكن ما فائدة الكذب ؟ وممن أخاف لأكذب ؟ . . إنما ساءنى أن تذيع الأمر أنت لأنى أعهدك عالى الهمة شريف النفس تأبى عليك مروءتك منازلة امرأة ، والانتقام منها بتلطيخ سمعتها ولم أكن لأتصور أن حبك لى يولد فى نفسك شراً لا ينال سواى ولكننى أعود فأعذرك لأنك لم تستطع تفهم نفسيتى وساءك أنى أبيح لسواك منى ما أضن به عليك . وإن عزة نفسك المتألمة لرفضى دفعتك لأن تشهر بى ، وكأنك تتعجب لتمنعى مع شدة إلحاحك ، واستسلامى لغيرك ، وبعد أن خلتنى قريبة التناول ، سهلة المأخذ ، صدمت برفضى صدمة نفذت إلى عزة نفسك فجرحتها ، ولذلك فانى أعذرك مهما عملت وبلغنى عنك .

حقيقة إنى الملامة لعدم تمكنى من التغلب على ميلى إليك . . . فتركتك تغازلنى ، وكنت أشجعك بنظراتى وحركاتى وكان الواجب طالما كنت مصممة ألا أستسلم لك ، ألا أتركك آملا فى حبى ، ولكن لماذا لا أريد أن . . . أكون لك ؟ . . . بينما أنت تعلم بأننى غير بعيدة المنال على غيرك . . ولكم أفهمتك ذلك وأنت لا تريد تفهمه .

إنى إن تاجرت بعرضى فلكى أعيش ولا صناعة بيدى أسترزق منها ولا أحسن عمل شىء سوى هذا . . . وماذا ينتظر أن تفعله امرأة ، هجرها زوجها ، وعند ألا يعطيها شيئاً ، وهو يعلم أنها بعد أن تبيع القليل من الأثاث الذى بقى لها ، لابد أن ترجع إلى صناعتها الأولى التى انتشلها منها بزواجه بها ، إنك تعرف أنى كنت من بائعات الهوى عندما قابلنى فوزى فأحبنى وأحببته ، ومكثنا مدة معاً لم يفكر أحدنا فى أمر الزواج الذى جاء كنتيجة طبيعية لحب استمر بيننا ثلاث سنوات ، ولقد كنت أظن أن هذا الحب يدوم وأنى سأصون البقية الباقية من عرضى فلا أفرط فيه ، وقد مجت نفسى حياتى الأولى ، ولكن طبع زوجى الهوائى واعتياده التنقل من شجرة إلى

شجرة ، وحبسني وحيدة فى منزلى ، وأخيراً وقوعه أسيراً فى شراك الحب الذى نصبته له « ليونى » أدى إلى افتراقنا أبدياً وأراد أن يحوجنى حتى لا أرى من وسيلة إلا رجوعى إلى حياتى الأولى ليتخلص منى ويثبت على الزنا ، فلا يضطر لأن يدفع لى ما يوجبه القانون على الرجل لامرأته .

فماذا تنتظر أن تفعل امرأة فى مركزى؟ . . أما بؤرة الفساد ، تلك البؤرة التى توجب علينا أن نضحك وقلبنا يقطر دماً ، ونتصنع الحب ، ونفسنا مشمئزة ، ونقبل من يطمع فينا ولو ملكنا لأشبعناه صفعاً مكان القبلات ، تلك البؤرة التى كنت أشعر بأن لا نفسية أو شخصية لى وما أنا فيه إلا متعة لأى رجل ومثاراً للذته ، فلا . . لا أرغبها ولا أريد أن تطأها قدماى ، ولكننى أختار الآن من أريد ، لينفق على نظير ما أقدمه له من جسدى الناعم الشهى . إذن فلماذا لا أختارك أنت بدلا من غيرك ؟ . . وأنت متيقن من ميلى إليك وإن لم أبح لك بذلك فنظراتى كانت تنطق بأنى « أحبك » واستسلامى لك أحياناً وقد أنسانى الحب عزمى وفل من إرادتى ، فأتركك تمر يدك على جسدى وتداعبنى مداعبة تثير فيك حواس الرجولة ؟ لا لا يا ألبير لم يكن ذلك خلاعة منى وأشهد الله ولكنه ضعف أظنك تغتفره لا مرأة مثلى .. نعم إنى أحبك وأحبك من كل قلبى الثائر المضطرب وأود أن أضمك بين ذراعى وأقبلك لا تلك القبلات الباردة المثلجة ، ولكن قبلات الحب النارية ، وأمتص رضابك وشفتيك وأسلمك نفسى ثملة بحبك . . ولكن وا أسفاه ذلك لا يمكن أن يكون . . . ولنقنع باتصال نفسينا إذا أردت ، لأننى لا يمكن أن أخون أمك ، وأدنس بيتاً وطأته قدماى ، نعم إنى مثقلة بالعيوب والرذائل ، فلتكن لى على الأقل هذه الفضيلة فضيلة الإخلاص لتلك المرأة المحبوبة الشريفة التى فتحت لى أبواب بيتها ، مدافعة عنى أمام كل إنسان ، مدافعة لم أجدها من أقرب الناس إلى ، إن أمك الطاهرة ، التى تغضب من كل نقيصة وتحتقر مرتكبها ، لم تمهنى مع وقوفها على كل أعمالى وإنها لتتجاهل أمامى كل شىء حتى لا تجرح قلبى المندمل ، ومهما بلغت فى حق وأثبت لها فتحاول التكذيب بكل قوتها ، وإن كانت تعرف أن خصومى على حق وهى على باطل ، أيمكننى يا عزيزى ألبير أن أخون مثل هذه السيدة فى ابنها ، وهل يمكننى بعد ذلك أن أقابلها ويقع بصرى المجرم الأثيم على بصر ذاك الملاك الطاهر . . لا لا يستحيل . . .

إن أمك تغتفر زلاتى لأنها امرأة عاقلة واسعة الإدراك تعرف أنى لم أرتكب هذا المركب الخشن إلا مضطرة ، ولكن أى اضطرار يدفعنى إليك . . وأى موجب يحتم على لأن أصبح خليلتك؟ يا لله ! لايمكننى أن أتصور وقوع ذلك وأتصور موقفى أمام هذه الأم ونظراتها تنقلب بلا شك من الرحمة والشفقة إلى الزراية والاحتقار . . . وإن لم تحتقرنى هى لاحتقرت أنا نفسى أآخذ منها ابنها الذى تعبت فى تربيته ، وسهرت اليالى ، وقدمت نفسها قرباناً على مذبح حبه ، أآخذ الآن فتى مراهقاً لا يبلغ الثانية والعشرين غنيمة باردة ، لأتمتع به وليعيد لى شيئاً من صباى الآيل إلى الذبول ، قد تقول ومن يدريها ؟ . . فاسمح لى بأن أجيبك أن هـذا السوال سؤال « عبط » لأنه إن لم يوجد من يبلغها عرفت ذلك من عيوننا وأنت تعرف أمك ومقدرتها بل لم لا تقول إن قلب الأم دليلها فقلبها وحده كاف لأن يحدثها بكل شىء . . . ومتى عرفت الحقيقة المرة

فلا يمكن أن تقبلها ولا يمكن أن تعاشرك وأكون سبباً فى إفساد نظام حياتكم الهادئ المطمئن ، أمحقة أنا يا ألبير أم لا . . لا أريد أن تجيبنى إلا بعد فحص ضميرك جيداً بلى الأمر لا يستلزم استشهاداً وهو واضح كالنهار ، لم يبق من نتيجة لحبنا إذن إلا أن أنيلك غرضك منى مستترة مرة أو اثنتين فإن زاد على ذلك وقعنا فيما نخشاه وهذا أيضاً لا يمكننى أن أقبله ولا أريد أن أضعك من نفسى موضع هؤلاء الرجال الذين أضطر إلى الالتجاء إليهم . . لا أريد يا ألبير أن أكون آلة لهوك وحسب فهذا يؤلمنى ويؤلمنى كثيراً ، فإن كنت تحبنى حقاً فتعرف أنى محقة ، وإن كان حبك هذا تصنعاً فأكون قد أبقيت على الحب الإحساسى الذى أحمله لك بين جنبى .

هذا ما دفعنى لأن أكشف لك عن ضميرى كتابة فأشفى جروح عزة نفسك من رفضى ؛ ولتقدر مركز هذه المرأة التى تحبك ولم تخلق لمثل هذا الحب ، أكتب لك هذه الرسالة التى فيها إقرار صريح منى بكل ما يتهمنى به زوجى غير وجلة ولا هيابة ، لأنى واثقة منك وثوقاً تاماً ، ولا أظنك بعد قراءتها إلا مقدمها طعمة للنار ، حتى لا يطلع أحد على أسرارنا ، ويكون لنا من سرنا المكتوم المندفن بين صدرينا لذة خفية لنا .

ألف قبلة لا نستطيع تبادلها فى الحياة .

*

تمثل قصة « الإخلاص » فن شحاته عبيد فى التحليل والغوص فى أعماق النفس وتصوير العلاقات الاجتماعية بفهم وصدق ، ومن روائع ذلك تصوير مشاعر المرأة فى بؤرة الفساد تصويراً يشبه تصوير تولستوى لبطلة رواية « البعث» مع الفارق بين لمحة خاطفة فى قصة قصيرة وعرض شامل فى رواية .

وقد قدم لنا شخصيتين ليستا من النماذج البشرية العـــادية ، الأولى « السيدة لولو » كاتبة الرسالة — مع التغاضى عن تلقيبها نفسها بالسيدة وعدم تلقيب المرسل إليه أو المكتوب له « ألبير سعادة » - والشخصية الثانية هى الأم ، وفى الاثنتين نبل ظاهر ، نبل السيدة لولو من نوع ما يضطرب فى أعماق النفس البشرية من خير وجمال معنوى برغم الانحراف فى السلوك الشخصى ، وهو نبل يشبه نبل « غادة الكاميليا » على اختلاف الصورتين .

أما نبل الأم فهو يتمثل فى إنسانيتها وإعذارها للناس والطيبة والتسامح ، وصورة مثل هذه الأم تتكرر فى قصص الأخوين ، مما يدل على أنهما استوحيا من والدتهما هذه الصورة .

وقد جعل هـذه القصة مع قصة « موعد غرام » فى آخر المجموعة تحت عنوان « رسائل نسائية » فقصة موعد غرام هى أيضا رسالة قدم لها بالمقدمة الآتية التى تشبه مقدمة « إحسان هانم » لعيسى عبيد :

« سميرة هانم فتاة فى العشرين من عمرها ، قصيرة القوام ، ملفوفة القد ، سمراء اللون قليلا ، مستديرة الوجه استدارة زادتها ملاحة وجمالا ، جالسة على كرسى لولى أمام مكتبها الصغير وممسكة بيدها الناعمة العبلة قلمها ، تفكر قليلا ثم تبتسم وتكتب إلى ابن خالتها الدكتور جمال الدين » .

وتلى ذلك الرسالة التى تعتذر فيها لابن خالتها من عدم حضورها إلى « الذهبية » فى الموعد المحـدد . . كانت على وشك أن تسقط مع هذا الرجل بدافع حب قديم بينهما ، وقد تنبهت فى اللحظة الأخيرة إلى أنه يخدعها على أثر استكشافها علاقة له مع إحدى النساء ، فتذكرت كيف أنه لم يتقدم لخطبتها معتذراً بأعذار واهية ، وتزوجت رجلا آخر إطاعة لأمر والدها . وهى رسالة عجيبة تشرح علاقة فتاة طاهرة بقريب لها يخدعها ، وكيف رضخت له فاستسلمت لمداعبات ظاهرية دون أن تجيبه إلى رغبته الحقيقية ، وكيف أنه بعد زواجها تتبعها بحبائله وحاول أن يوقعها ، حتى اتفقا على أن يلتقيا فى ذهبيته بالنيل ، وكيف ذهبت متخفية فى ملاءة سوداء وبرقع مع صديقة لها إلى الملاهى فى « لونا بارك » بمصر الجديدة حيث كان من عشيقته الأخرى ، وها هى ذى تكتب له مبتسمة فرحة لانتصارها على ضعفها وهى تتخيله ينتظر أمام الذهبية ، فقد تعمدت أن ترسل إليه الخادمة بالرسالة بعد الموعد بساعة تتمتع فيها بتخيل منظره منتظراً حائراً .

وفى المجموعة غير ذلك خمس قصص تلى فى الترتيب القصة الأولى ، أولاها « البائنة » وهى قصة أسرة سورية مكافحة تنحرف فى كفاحها نحو الحصول على المال بطريق غير سليم من الوجهة الوطنية ، وتنحرف فتاة الأسرة التى تدور عليها القصة نحو الخطيئة مع ضابط استرالى من قوات الاحتلال البريطانى . فالأسرة تحمل هم زواج فتاتها « اديل » لأنها فقيرة

ليس لديها مال تقدمه « بائنه » أو « دوطة » للرجل الذى يتقدم لها ، واديل مشبوبة الغريزة تتشوق إلى الرجل تحبه ويحبها وتتزوجه ، وتلتقى بموريس فى إحدى الزيارات العائلية الأسبوعية ، ويتحابان ، وكان والد موريس يريد أن يزوجه من فتاة غنية ، ولاديل أخوان موظفان صغيران ، أحدهما عند « عمر أفندى » والآخر فى محل « بلاتشى » ودفعهما حب المال إلى ترك وظيفتيهما وفتح مطعم وحانة ، وكان ذلك الوقت موسم البارات والمطاعم بسبب وجود الجيش الاسترالى والإنجليزى بكثرة « وكسبا مالا كثيراً ، ونزح الجيش الاسترالى إلى الإسكندرية ، فتبعه الأخوان ، ونشأت صداقة بينهما وبين ضابط استرالى ، ثم زار الضابط الأسرة فى منزلها بالإسكندرية ، ونشأت العلاقة بينه وبين اديل ، وخرجت الفتاة مع الضابط الأجنبى فى نزهات على الشاطئ وسارت معه إلى أقصى الشوط . . . وعاد الضابط إلى بلاده ، ورجعت الأسرة إلى القاهرة ، وسعى إليها والد موريس طمعاً فى غناها ، وعاشت اديل وزوجها موريس « ترفرف عليهما السعادة والهناء ، ولكنها كانت تسبح بفكرها أحياناً وهى جالسة بجانب شرفتها فتتذكر جيمى « الضابط » ورمل الإسكندرية فتبتسم . . . »

وفى هذه القصة دراسة قصصية ناجحة لشخصية اديل وميولها ونوازعها والوصول بذلك إلى النتائج التى وصلت إليها .

وقصة « الصلاة » ذات موضوعين رئيسيين ، ولعل هذا عيب فيها ، الموضوع الأول حالة الأديب الصادق وبؤسه فى البيئة التى لا تفهمه ولا تقدره ، والموضوع الثانى وطنى يتعلق بالحركة الوطنية التى قادها سعد زغلول ، وهذه الناحية فى القصة تشبه مثيلتها فى قصة « مذكرات حكمت هانم » لعيسى عبيد ، غير أن الموضوع هنا مندمج فى إطار القصة أكثر من ذاك . وفى القصة أيضا موضوع آخر ثانوى ، هو اهتمام السيدات المصريات بالأعمال الخيرية ، إلى جانب اشتراكهن فى الحركة الوطنية ، وقد ذكر الكاتب أسماء حقيقية مثل « هدى شعراوى» و « حرم فهمى ويصا » .

محور قصة « الصلاة » أديب سماه الكاتب « بطرس مقار » ولا أدرى أهو اسم حقيقى أم موضوع ، رسم شخصيته على أنه أديب مضيع أبى أن يسف بأدبه ويتجر به ، وأصر على أن ينتج الأدب الجاد الصادق ، فلم يفهمه قومه ولم يقدروه ، وعاش يصارع الفقر ويكابد آلام الحياة ، حتى توفى تاركاً وراءه أرملة وأربعة أطفال ، ولم يترك لهم سوى دفاتر سودتها يمينه كما سود الدهر صفحات حظهم .

وعاشت أسرة الأديب فى ضنك وسغب وشقاء ، حتى وقف على أمرها صديق قديم لعائلها الراحل ، فاهتم بها وأخذ على عاتقه أن ينتشل أسرة صديقه القديم من الفاقة والبؤس ، وعمل على أن يسلك طريقاً خفياً لا يجرح إحساس الأرملة ، ورأى أن سبيل ذلك هو الجمعية الخيرية القبطية ، وهو أحد أعضائها العاملين .

وكان يتردد على منزل الأسرة ، وفيما هو ينقب يوماً فى خـزانة قديمة عثر على دفاتر ثلاثة ندع الكاتب — شحاته عبيد — يحدثنا عنها ، ففى حديثه بيان الاتجاه الأدبى الجديد فى ذلك الوقت ، قال :

« الكراسة الأولى ديوان شعر عنوانه ( كبد يتفتت ) نهج فيه الناظم نهجاً حديثاً متحدياً شعراء الغرب فى نظمهم ، ورأى بسخرون ( اسم الصديق ) الديوان عبارة عن مقطعات وقصص منظومة ، وكلها تحلل الآلام الإنسانية تحليلا صادقاً استمده محلله من اختباراته فى آلامه الشخصية ودروسه النفسية والكراسة الثانية عنوانها ( أغنياؤنا ) عبارة عن رواية مصرية ألفها خصيصاً ليجمع فيها نفسيات أغنيائنا فيشرح كلا منها تشريحاً وافياً يدل على تلمسه أمكنة الداء فيها ، فكانت بحثاً اجتماعياً مستفيضاً فى الغنى والفقر صب فيه عصارة أفكاره وجل مباحثه ومطالعاته فى قالب قصصى جذاب . والكراسة الثالثة عنوانها ( الزواج المادى ) وهى أيضاً رواية عصرية يشرح فيها فساد بناء العائلة إذا كان قائماً على زواج أساسه المادة ، وقد اقتدى المؤلف فيها بأهل المذهب القائل بأن يترك للقارىء جهد معرفة قصد المؤلف ، فالكراسة لمن يقرؤها لا يكلف نفسه عناء التفكير لا تخرج عن كونها قصة جميلة ، ولمن عرف مرمى كاتبها درساً نافعاً مفـيداً يستخلص مغزاها من مجموع حوادثها » .

قدم بسخرون هذه الكتب للجمعية كى تطبعها وتخصص ثمنها لأسرة المؤلف ، ووافقت الجمعيـــة ، وطبعت الكتب ، « ولكن انحطاط عقلية

الجمهور جعلها مهملة فى غرف الجمعية ومعثرة فى المكاتب » كما يعبر شحاته عبيد .

وهنا ينتقل بنا الكاتب إلى الموضوع الثانى الذى تتصل حادثته بالأولى ، والموضوع الثانى يشبه الكتابة الصحفية من حيث إنه سرد وقائع وقعت فعلا بأسماء أشخاصها الحقيقية ، وكان هذا اندفاعاً من جهة إلى عرض صفحة مشرقة من النهضة الأولى ، ومن جهة أخرى إلى الإيغال فى الواقعية الأدبية إيغالا لا يدنو به الكاتب إلى الواقع فحسب ، بل يعرض به الواقع نفسه .

ثم يقول الكاتب :

« ويوم ٦ مارس سنة ١٩٢٠ أقيم « سوق الإحسان الخيري » وعرضت به أشياء كى تباع لصالح الفقراء ، كان من بينها كتب بطرس مقار الثلاثة . وبسخرون يصحب أكابر القوم إليها فيشترون الكتاب بعشرين وثلاثين جنيها وقد عرفوا الغاية من عرض هذه الكتب ، ويرى المشاهد هناك حرم شعراوى باشا وحرم خياط بك وحرم فهمى بك ويصا ، يأخذن السيدات ويفهمنهن علة وجود هذه الكتب ومصير ثمنها فتتهافت السيدات على شرائها وكل واحدة تدفع فيها ما تجود به نفسها » .

وكان من تلك الأشياء : « صورة زيتية لرئيس الأمة وزعيمها سعد باشا زغلول تصوير آنسة من أوانسنا المهذبات الشغوفات بهذا الفن الجميل الآنسة عفيفة إسكندر كريمة إسكندر أفندى إبراهيم المحامى هدية منها لفقراء الجمعية ، وقد رأت الأعضاء ألا تظهرها فى المعرض إلا فى آخره ، فوضعتها فى غرفة وأحكمت الرتاج عليها ، وذلك ادخاراً للصورة إلى الوقت الذى يلاحظ فيه ملل رواد المعرض وشحهم فى الشراء ، فتعرض لإثارة النشاط والمباراة فى الخير » .

وهطلت الأمطار حتى اخترقت سقف السرادق ، فلجأ المدعوون والأعضاء إلى الغرفة التى وضعت فيها الصورة ، وما فتح الباب ودخل الرجال والسيدات « ووقع بصرهم عليها حتى وقفوا وقفة الإجلال والاحترام وحيوها بصوت واحد : فليحيى سعد باشا زغلول . فليحيى الاستقلال التام . وتجاوبت الأصوات ، فكان فيها الصوت الأجش والصوت الرنان ، وما ألذ وأحلى أصوات السيدات هاتفات لرمز أمانينا واستقلال بلادنا يميزها عن أصوات الرجال الحنان والعذوبة » .

وأخذ القوم يتزاحمون فى شراء صورة سعد ، حتى رست « على حضرة الخواجه مسيحة بهنا من التجار بمبلغ ٧٢٠ جنيها مصرياً . وقد كان يشاهد الملاحظ الدقيق تفتح العيون وإصاخة الآذان واضطراب الأعصاب لكل قيمة يظن أنها الحد الأقصى للصورة ، حتى أن الغريب الجاهل بحركتنا الأخيرة يصيبه ذهول لمجازفتنا ، وربما أخذه شك فى عقليتنا ، إذ لا يرى فى الصورة رسم رفايل أو مانيه أو فرومان وإن كانت فى الحقيقة قيمة من الوجهة الفنية ، ولكن قيمتها الفنية لا يمكن أن توازى القيمة المعطاة لها لكونها تمثل الرئيس ، وربما تمكن أن يلاحظ نفس المدقق كيف عضت حرم شعراوى باشا شفتها غيظاً حتى كادت تدميها وقد دفعت فيها خمسمائة جنيه ثم شغلتها مدام ويصا بك بالاستفهام عن بعض الأشياء وإذا بالخواجه مسيحة يدفع ٧٢٠ جنيهاً وظنوها أقصى قيمة فرسا عليه مزادها ، ولم ينبه حرم شعراوى باشا لنتيجة المزايدة إلا قول كريمة شاروبيم بك الآنسة صوفيا بجانبها : ( برافو ) فليحى الوطنيون فانتبهت وإذا بالصورة قد بيعت ، فعضت شفتها ندماً لإفلات هذه الفرصة منها » .

وبيع فى ذلك اليوم من كتب بطرس مقار ما فرج على أسرته البائسة ، وكان – إلى جانب مبلغ شهرى تبرعت به محسنة فاضلة – فاتحة عهد جديد لأسرة الأديب الذى لم يقدره أحد فى حياته .

وقد أسهبت فى عرض هذه القصة ، لأن الآنسة عفيفة إسكندر راسمة الصورة لا تزال تعيش حتى اليوم . عرفنا هذا مما كتبه عنها أخيراً الأستاذ أحمد بهاء الدين فى جريدة « الأخبار » إذ قال إنها زارته فى مكتبه بالجريدة تشكو سوء حالها لكى ينبه ولاة الأمر إلى رعايتها كفنانة معوزة . . ومما قصته له من ماضيها أنها قدمت فى إحدى الحفلات الخيرية الكبرى لوحة رسمتها بريشتها لسعد زغلول ، وعرضت للبيع فى مزاد علنى لصالح بعض المشروعات الخيرية ، فبيعت بمبلغ كبير ، وكان ذلك فى سنة ١٩٢٠ . فهذه الشخصية كذلك من واقع الحياة باسمها وحادثتها .

وقصة « بين غزالتين » رمزية ، قال عنها فى مقدمة المجموعة :

« رب منتقد يقول بعد قراءة مجموعتى هذه نراك تنعى على الكتاب الخياليين خيالهم وقد حذوت حذوهم فى رواية « بين غزالتين » لأنها من النوع الخيالى الأيداليسم ، ولكننى أقول إنها خيالية يراد بها حقيقة وهى أقرب إلى الحقائق من الخيال ، وقد جئت بها عمداً لأدل على أن الخيال فى دوائره المحصورة متى طبقت عليه القواعد العلمية والفنية يكون سائغاً مقبولا » .

مسألة تطبيق « القواعد العلمية الفنية » فيها شىء من المبالغة والتكاثر ، ولعله يقصد أن الخيال متى أريد به التعبير عن واقع أو قصد به إلى هدف واقعى فهو مقبول فى مذهب الحقائق « الواقعية » مادام يسير على منهجه ويتجه اتجاهه .

ومجمل الحكاية أن « حليم » عرف بحبه المفرط للحيوانات ؛ وقد ورث مالا وافراً « عن والده الذى كان حاكماً متصرفاً فى البلاد المصرية، تحت إشراف الدولة العلية ، مندوباً من قبلها ليمثل فى بلادنا أنواع ظلمها وعسفها وجورها فجمع ما جمع مستبيحاً كل الطرق والوسائل حتى داهمه القضاء فى نفسه فسلبها » .

أنشأ حليم حديقة حيوان خاصة فى قصره ، وكان فيها غزالة أولع بها ولعاً شديداً ، وآنست منه الحب ، فأقبلت عليه تلوذ وتتمسح به كلما جاء نحوها ، ثم رأى فى الأسواق غزالة أعجبته فاشتراها وأخذها إلى الحديقة ، ثم فوجئ بالتنافر بين الغزالتين وفتور الغزالة القديمة وابتعادها عنه ، واحتار حليم بين الغزالتين وحزن عليهما عندما رآهما « تعانيان من ألم الغيرة والحقد ما زاد فى هزالهما » .

وتنتهى القصة بالإشارة الخفيفة إلى المرموز إليه ، وهو الجمع بين زوجتين ، إذ مرت بخاطر حليم حياة صديقه محمود الذى كان يشكو إليه همه مما يعانيه من زوجتيه ، وعرف فى النهاية خطأه ، فقال فى نفسه : كان الأجدر أن أقنع بواحدة .

ووصف الكاتب لهذه القصة بأنها رواية ربما لأن مفهوم الرواية كان لا يزال يشمل القصص بأنواعها من طويلة وقصيرة ومسرحية ، على أن القصة نفسها أشبه فى بنائها وحوادثها بالرواية ، وهــذا ملحوظ فى بعض قصص الأخوين ، على خــلاف ما رأينا فى قصص محمد تيمور تلميذ موباسان ، الذى كان مفهوم القصة القصيرة واضحاً عنده كفن متميز .

وأضعف ما فى المجموعة أقصوصة « مبروك يا أم أحمد » وهى تقص

حكاية مما يتندر به فى التنديد بغش الخاطبات ، وهى تنتهى بنكتة يبدو أنها المقصودة من الحكاية ، فأم محمد أرمل كبيرة تحن إلى الزواج ، وصفتها الخاطبة للأسطى على بأنها صغيرة وجميلة ، ولكنه تبين عند الزفاف حقيقتها ، وسمع النساء يقلن لها : « مبروك يا ام محمد » فلما خرجن جميعاً من الحجرة ولم يبق إلا هى اقترب منها بلطف وقدم لها يده قائلا : مبروك يا أم محمد وخرج لا يلوى على شىء . . . »

وهناك قصة أخرى من نوعها ، ولكنها جيدة وهى « الغيرة العمياء » تحكى قصة امرأة مات زوجها ، وكانت تحبه وتغار عليه ، فحزنت لموته حزناً شديداً ، حتى كان يوم تقدمت فيه إلى الشيخ الذى يقرأ سورة كل يوم على روح المرحوم ، وسألته عن زوجها « محمد بك » أين هو وماذا يعمل ، فأجابها بأنه فى الجنة ينعم بالحور العين ، فامتقع لونها لشدة غيرتها من الحور ، وقالت : « يا ابن الكلب بقى أنا هموت نفسى عليك وانت بتعمل كده ؟ » والنكتة هنا نابعة من صميم القصة لأنها تصور مدى الغيرة العمياء .

وإذا انتقلنا بعد إلى الخصائص العامة لشحاته عبيد فإننا نجده :

أولا — يماثل أخاه عيسى فى النزعة التحليليـــة والبراعة فى رسم الشخصيات من الداخل ، وهما يعتبران سابقين فى هذا المضمار ، ولم يكن محمد تيمور على مستواهما فى ذلك . وقد وقع شحاته فيما وقع فيه عيسى من ترديد عبارات مثل «محلل نفسى» فى مجال التصوير الفنى ، يقول مثلا : « وقد ستر امتلاء وجهها وامتلاء وجنتيها واستدارة وجهها من برطمة شفتيها اللتين ما رآهما محلل نفسى إلا وعرف ما لصاحبتهما من النوازع الأخلاقية »[1].

وكذلك الأفكار المباشرة التى يطل بها من خـــلال السياق القصصى ، يقول عن رواية تركها مخطوطة أديب بائس توفى « رواية عصرية يشرح فيها فساد بناء العائلة إذا كان قائما على زواج أساسه المادة ، وقد اقتدى المؤلف فيها بأهل المذهب القائل بأن يترك للقارئ جهد معرفة قصد المؤلف »[2]

---

(١) « درس مؤلم » — ص ٤٩ .

(٢) المصدر السابق .

وكاتبنا « شحاته » من أهل هذا المذهب ، ونراه يخرج عليه بهذه العبارة نفسها . .

وهذا وذاك قليل ، بل نادر فى قصص شحاته ، فلم يكثر منه مثل ما فعل عيسى .

ثانيا – يمتاز شحاته عبيد بالمرح والدعابة والروح القاهرية الفكهة ، ويتجلى هذا فى قصة « درس مؤلم » وفى القصتين اللتين صاغ فيهما نادرتين من نوادر أهل القاهرة كما سبق بيان ذلك .

وتزخر قصص شحاته بأسماء أماكن وملاه فى القاهرة والإسكندرية بعضها اختفى ، والبعض لا يزال قائما .

ثالثا – أسلوبه اللغوى من أليق الأساليب للفن القصصى ، إذ هو متحرر مما يقيد الأساليب القديمة ، وفى الوقت نفسه مكتسب من قراءة النصوص الأدبية العربية . وأخطاؤه اللغوية قليلة ، بالنسبة لكثير من كتاب القصة فى ذلك الزمان .

وقد استعمل الحوار العامى فى معظم المواقف القصصية ، واستخدم كلمات عامية – فى أثناء السرد والتحليل – ذات دلالات معينة ، ولم يقع فى مثل ما وقع فيه عيسى من استعمال كلمات نافرة .

# محمود تيمور

ولد سنة ١٨٩٤

نشأ محمود تيمور النشأة التى نشأها شقيقه محمد ، وتأثر بمؤثراتها ، وإذا كان حظ أدبنا سيئاً لوفاة « محمد » شاباً لم يؤد رسالته الأدبية كاملة ، فإن هذا الحظ قد توافر بامتداد حياة « محمود » هذه الحياة الخصبة المتطورة التى أنبتت لنا أدباً خصباً ، ومثلت مراحل تطور فن القصة فى أدبنا العربى الحديث ، وإن كنا سنقصر الكلام عليه فى الفترة التى يقف عندها هذا الكتاب ، والتى ظهرت فيها بواكير الرواد .

نشأ « محمود » شاعراً ، كما نشأ « محمد » مع فارق فى الشكل ، إذ كان الأخ الأكبر يقول الشعر على الوزن والقافية ، أما « محمود » فكان يكتب الشعر المنثور على الطريقة الرومانسية المغرقة فى الخيال .

وقد كتب هو عن نشأته وما لابسها من المؤثرات فى توجيهه وتكوينه ، قال فى الفصل الأول من كتابه « شفاء الروح » :

« عندما ألتفت خلفى متكشفاً ماضى حيـــاتى ، أرى أربعة عوامل أساسية قد عملت فى تكوينى كاتبا :

« الأول : والدى « أحمد تيمور » والثـــانى : شقيقى « محمد » ، والثالث : حوادث خاصة كان لها تأثير فى تحويل مجرى حياتى ، والرابع الأخير : مطالعاتى .

« فوالدى جدير أن يكون قد أورثنى مؤهلات الكتابة ، وقد تعهدنى منذ النشأة ، وحبب إلى المطالعة والتأليف ، وأخى هذب ذلك الحب وأذكاه ،

وحوادث حياتى ثم مطالعاتى هى التى عينت لى الوجهة التى أترسمها الآن فى حياتى الأدبية .

ولدت فى « درب سعـــادة » وقضيت طفولتى فى منزل يشبه القلعة المهدمة ، ونشأت وأنا أرى لوالدى خزانة كتب قد خصها بكامل عنايته ، ولم يبخل عليها بوقته ولا بماله ، فكنت أنمو وهى تنمو معى ، فتآلفنا وتحاببنا ، ومن ثم تولد فى الغرام بالكتب ، فبدأت أجمع ما تيسر لى جمعه منها

ثم يقول إنهم انتقلوا بعد ذلك إلى مسكن خلوى ريفى جاف فى « عين شمس » وكانت دارهم مهبطاً لكثير من علماء العصر وفضلائه ، منهم الشيخ محمد عبده ، والشيخ الشنقيطى الكبير ، وهما ممن تلقى والده العلم عنهم . ويذكر عمته الشاعرة « عائشة التيمورية » وقد رآها فى شيخوختها وقرأ الكثير من شعرها وحفظ بعضه .

إلى أن يقول :

« كان والدى كثيراً ما يأخذنا إلى الريف ، فنمضى هناك إجازة الصيف ، وكنت أحب الحياة فيه ، أقضى الوقت مع الفلاحين ، أحضر مجتمعاتهم وأستمع إلى أحاديثهم ، وأطرب لأغانيهم ، وألعب الكرة فى بيادرهم . وعرفت هناك فيمن عرفت شخصية ظريفة أعجبت بها ، هى شخصية « الشيخ جمعه » خفير « جرن الأوسية » الذى كان موضوع أقصوصة لى فيما بعد ، وأذكر أن أول عمل أدبى عالجته ، هو إنشائى بمعونة شقيقى « محمد » صحيفة خاصة كنا نطبعها على « البالوظة » وننشر فيها أخبار المنزل والأصدقاء ، وكان لنا مسرح بيتى نقيمه بين حين وحين فى أحد الأبهاء بالمنزل ، لنمثل عليه مسرحيات ساذجة من تأليفنا ، كنا نضعها على غرار مسرحيات « سلامة حجازى » . وذكا ميلى للمطالعة ، فأقبلت على الروايات أشبع منها رغبتى ، وكان جلها مترجماً مما لا قيمة فنية له ، وأهدى إلى والدى مجلداً ضخماً من « ألف ليلة » أصدرته مكتبة الهلال مهذباً ، فى طبعة مصورة أنيقة ، فتعلقت به ، وطالعته بأكمله . »

ثم يقول :

« ولما تهذب ذوقى فى المطالعة أقبلت بشغف على قراءة « المنفلوطى » فقد كانت نزعته « الرومانسية » الحلوة تملك على مشاعرى ، وأسلوبه السلس يسحرنى . وكل إنسان فى أوج شبـــابه تطغى عليه نزعة « الرومانسية » والموسيقى ، فيصبح شاعراً ولو بغير قافية ، وقد يكون أيضاً شاعراً بلا لسان.

« وكان نصيب الشعر وافراً فى مطالعاتى ، الشعر بنوعيه : العربى والإفرنجى . وخاصة شعر المعاصرين . وكنت أفضل منه غالباً ما كان خيالياً مغرقاً فى الخيال » .

إلى أن يقول :

« وكنا على أبواب الحرب ، وعاد شقيقى « محمد » من « أوربة » محملا بشتى الآراء الجريئة . كان يتحدث بها إلى ، فأستقبلها بعاطفتين لا تخلوان من تفاوت : عاطفة الحذر وعاطفة الإعجاب . هذه الآراء كانت وليدة نزعة ثورية ، قوامها جحود القديم . . . ولكن حدتها أخذت تهدأ على توالى الأيام ، ومن ثم اتخذت طريقها الطبيعى فى التطور ، والأمر الذى كان يشغل فكر أخى ، ويرغب فى تحقيقه ، هو إنشاء أدب مصرى مبتكر يستملى وحيه من دخيلة نفوسنا وصميم بيئتنا . »

ويحدثنا محمود تيمور بعد ذلك أنه أصيب بمرض « التيفوئيد » وهو فى العشرين من عمره ، ولزم الفراش ثلاثة أشهر ، يقول : « قضيتها فى ألوان شتى من التفكير ، وأخلاط من الأحلام ، واستطعت أن أهضم الكثير من الآراء التى تلقيتها من أخى ، أو استمددتها مما قرأته من الكتب ، فلما أبليت من مرضى ، وأردت استئناف دراستى — وقد كنت بدأتها فعلا — حال دون ذلك ضعف بنيتى ، فعشت فترة من الزمن متعطلا ، وأطلقت لنفسى عنان الحرية — شيئاً ما — فخرجت عن الكثير مما كان يقيدنى من تحفظات الأسرة وشعرت باشتداد ميـــلى للأدب فرسمت له دراسة شبه منتظمة ، وخصصت له وقتا معينا من وقتى ، فكأنى قد أردت بهذه الخطة استكمال النقص الذى لحقنى من انقطاع دراستى العليا » .

وذكر ما نصحه به شقيقه من قراءة « حديث عيسى بن هشام » ورواية « زينب » — وقد سبق ذلك فى الكلام على محمد تيمور ، ثم قال :

« وامتدح لى شقيقى غير مرة « موباسان » الكاتب الأقصوصى الفرنسى فبدأت أطالعه ، وما كدت أقرأ له مجموعة حتى فتنت به ، وتابعت قراءتى إياه فى شغف عظيم ، واتسعت مطالعاتى فيما بعد فى القصص الأوربى وتشعبت ، ولكننى حتى اليوم مازلت محتفظا « لموباسان » بالمكان الأول فى نفسى ، فهو عندى زعيم الأقصوصة الأكبر . وفن « موباسان » فى نظرى فن كامل توافرت فيه كل العناصر اللازمة لبناء قصة قوية ، من حيث عرض الموضوع ومعالجته ، وتحليل شخصياته ، وتسلسل الحوادث وخواتمها . كل ذلك فى وضوح واتزان . ولا أذكر أنى قرأت له قطعة لم تهزنى . ثم انتقلت بعد ذلك إلى القصص الروسى ، وقرأت « لتيشخوف » و « تورجنيف » ومن ماثلهما ، فرأيت تأثير « موباسان » واضحاً فى بعض إنتاجهم .

ويحدثنا عن اتساع نطاق « المصرية » وطغيانه على كل شىء فى مختلف نواحى الحياة وخاصة فى ناحية الأدب : « أما الأدب فقد اصطبغ باللون المحلى الصارخ ، حتى أغانينا الشعبية غلبت عليها هذه الصبغة . ورأينا أنفسنا نتجه نحو الواقع ، فأصبحنا عمليين بعد أن كنا شعراء خياليين ، وشاع المسرح المحلى ، وبخاصة الهزلى منه ، وانتشر الاقتباس ، وبدأ الابتكار ، على حين تضاءلت الترجمة . فى هذا الجو كتب « محمد تيمور » أقاصيصه : « ما تراه العيون » وقد نحا فيها نحو المذهب الواقعى ، وصور فيها مناظر مختلفة من بيئتنا المصرية وأشخاصها ، صاغها أقاصيص جمعت بين فن مبتكر وأسلوب رشيق سهل ، فأعجبت بها إعجابا دعانى إلى أن أؤلف على غرارها فكتبت باكورتى فى القصة : « الشيخ جمعه » ، ثم أردفتها بأقصوصة تسمى : « يحفظ بالبوسطة » . وكنت قد أهملت الشعر المنثور ، فاندفعت أكتب مترسماً فى كتابتى المذهب الواقعى ، وذلك بتأثير الجو الجديد الذى نعيش فيه ، وما كنت أقرؤه من قصص على هــذا المذهب . وكنت لا أحفل بالأسلوب احتفالى بتصوير الواقع » .

ويقول الأستاذ محمود تيمور بعد ذلك : « ورأيت على ضوء مطالعاتى الجديدة وفهمى لنظريات الأدب العالمى أن اللون المحلى ليس كل شيء ، بل هو بعض الشيء . وما الأدب الكبير إلا أن يولى الإنسان وجهه شطر النفس البشرية ، فحولت اتجاهى نحو هذه الوجهة ، محاولا التقدم فيها ما استطعت إلى ذلك سبيلا » .

ونقول أولا إن محمود تيمور فى الفترة التى نتناوله فيها بهذه الدراسة لم يكن بعد قد اتجه الاتجاه الأخير الذى يشير إليه ، إنما قصر كل جهده على اللون المحلى الذى يتمثل فى أربع مجموعات من القصص القصيرة أصدرها فى هذه الفترة ، هى « الشيخ جمعة » و « عم متولى » و « الشيخ سيد العبيط » و « رجب أفندى » (١) ، وقد اندفع بهذا الإنتاج — كما حدثنا — بباعث باطنى إلى استكمال ما كانت تصبو إليه نفس شقيقه لو أتيحت له الحياة . كان فى هذه الفترة تلميذاً لمحمد تيمور ولموباسان . أما « تشيخوف » و « تورجنيف » وغيرهما من الروسيين فقد ظهر تأثره بهما فيما بعد أكثر مما ظهر فى هذه الفترة .

وكذلك تأثره بألف ليلة ، الذى حدثنا عنه فيما سبق ، وفى مواضع أخرى من كتاباته ، ظهر فيما بعد فى قصص قصيرة وطويلة . لم تدع له حماسته للواقعية والبيئة المحلية فرصة لشيء من الأساطير والخرافات والخيالات البعيدة .

والواقع أن اقتناعه بالواقعية أو تحمسه لها عملياً بالكتابة على مقتضاها ، قد تأخر سنين عدة ، بعد ما كتب محمد تيمور قصص « ما تراه العيون » كان محمود قد تشرب بالرومانسية حتى تغلغلت فى كيانه ، وظل الصراع بينها وبين المذهب الواقعى هذه السنين ، كان كما قال لنا فيما سبق قد قابل دعوة أخيه بالاندهاش والمحاذرة ، وفى فترة الصراع هذه كتب قطعاً موغلة

---

(١) ظهرت المجموعتان الأوليان سنة ١٩٢٥ ، وظهرت المجموعة الثالثة سنة ١٩٢٦ ، وظهرت الرابعة سنة ١٩٢٨ .

فى الخيال والبعد عن الواقع ، وقد نشرها فى جريدة « السفور » بعد سنة ١٩١٧ ، وهى السنة التى كتب فيها أخوه « ما تراه العيون » .

ولم تذهب الرومانسية تماماً من نفس محمود تيمور ، بل نامت فى فترة الحماسة للواقعية والمصرية ، ثم ظهرت بعد ذلك فى عدة قصص طويلة وقصيرة منها قصته الطويلة « نداء المجهول » .

وكانت جريدة « السفور » هى المكان الذى نشر فيها إنتاجه الأول الرومانسى ، وكان أحياناً يوقع هكذا « محمود تيمور بالزراعة العليا » فقد كان طالباً بمدرسة الزراعة العليا التى لحق بها بعد إتمام الدراسة الثانوية ، ولم يتم دراسته بها لمرضه كما قال فيما سبق . ويظهر أن لشغفه بالأدب دخلا فى عدم إتمام الدراسة العالية ، كما حدث لأخيه « محمد » يضاف إلى هذا الاستغناء عن الوظيفة بالنسبة للأخوين .

وكان محمود تيمور يكتب فى « السفور » فى نفس الفترة التى كان أخـــوه يكتب فيها بالجريدة نفسها ، وقد استقلا بإدارتها والإشراف على تحريرها فترة من الزمن .

بدأ يكتب قطعاً من الشعر المنثور ، ثم كتب بعض القصص بطريقة شعرية مغرقة فى الخيال والرومانسية ، أهمل بعضها فلم ينشره فى كتاب ، وأعاد كتابة بعضها بطريقة أخرى فيما بعد .

ومما أهمله قصة عنوانها « الحب بين دمعة اليأس وقبلة الأمل » نشرت بالسفور يوم ٢٩ سبتمبر سنة ١٩١٦ ، وهو يسوق فيها — على لسان الكاتب حادث حب غريب . . شاهد الحبيبة فى حديقة ، ثم نظرت إليه وسارت فى طريقها ، فنزلت من عينه « دمعة الحب الأولى » ثم رآها ثانية وكانت تقرأ فى كتاب ، فلما علمت أنه لاحظ أنها لا تقلب الصفحة لشرودها أطرقت تمسح دمعة حبها الأولى . . وجمع بينهما الألم والحزن . . فتحابا . وأراد أن يقبل جبينها فأخطأ فى الظلام ووقع فمه على فمها بقبلة الأمل . . وبكى ، وبكت ، وحزن ، وحزنت ، . طبقاً للنزعة الرومانسية التى تتهم صروف الزمن وغير الدهر بالعدوان على الأديب وصبغ حياته بألوان من الأسى واليأس والألم .

ومن النوع الثانى الرومانسى ، الذى أعاد كتابته ، قصة « الزهرة العاشقة » وقد نشرت بالسفور فى ٦ نوفمبر سنة ١٩١٩ كتبها بعد فترة هذا البحث بعنوان « فى خميلة الحب » وظهرت فى مجموعة « مكتوب على الجبين » وهى قصة حب بين زهرة وفرفور ، هرب الفرفور من صياد ولجأ إلى الزهرة فأخفته بين طياتها ، وعاش معها فى حب متبادل ، حتى جاء عاشقان إلى الخميلة فقطع الفتى الزهرة لفتاته ، ثم وقعت منها وداستها الأقدام ، فحزن الفرفور على حبيبته الزهرة ، ولما جاء الصياد لم يقاوم ليأسه بعد فناء حبيبته ، فوقع فى شبكة الصياد .

ولما اكتمل اقتناعه بالواقعية ، واستجاب للمذهب الثورى الجديد ، اندفع إليه بكل طاقته ، وراح يصور ما تقع عليه عينه وما يلتقطه من مشاهد المجتمع ، وما يسترعى التفاته من شخصيات . وساعده على ذلك ما أوتيه من قوة الخيال ودقة الملاحظة .

وكان ينشر قصصه الواقعية بجريدة « الفجر » ابتداء من أوائل سنة ١٩٢٥ ، وعندما نشرت بها قصة « الأسطى شحاته يطالب بأجرته » كتبت الجريدة تحت العنوان « بقلم صاحب العزة محمود بك تيمور موباسان المصرى » .

والواقع أن صور محمود تيمور المحلية ذات طابع إنسانى ، إذ نراه يتعاطف مع الطبقة الشعبية برغم بيئته الأرستقراطية . وكان ذلك بتأثير البيئة المنزلية الخاصة التى كانت تختلف عن مثيلاتها فى طبقة الأغنياء والباشوات ، وبتأثير الثقافة الأدبية التى أخذ بها ، سواء على الطريقة الرومانسية أو الواقعية ويظهر أنه شغل فكره فى وقت ما بمسألة « الفقر والغنى » التى شغل بها « تولستوى » بعد ما قرأ عن هذا الكاتب الإنسانى أنه وزع ثروته على الفقراء وإن كان لم ينته إلى ما انتهى إليه تولستوى من توزيع الثروة . نستنتج ذلك من رسالة (١) كتبها إلى صديقه زكى طليمات الذى كان يدرس فن التمثيل

---

(١) نشرت هذه الرسالة ضمن مقال للكاتب الصحفى « محمد نصر » بمجلة « آخر ساعة » فى ٢٤ أكتوبر سنة ١٩٦٢ . وتاريخ الرسالة ١٤ مارس سنة ١٩٢٦ .

فى باريس . يصف فى هذه الرسالة جولته فى الضيعة مع شقيقه « إسماعيل » ثم يقول :

« ولكنى خرجت من هذه الزيارات والمعاينات والتفتيشات بمعلومات كبيرة جداً ، ولكنها معلومات ويالأسف مؤلمة ، لقد دخلت بنفسى منازل هؤلاء الفلاحين بعد ما تفقدت الحارات الضيقة المتعرجة فإذا بهذه المنازل — لا وأستغفر الله بل هذه الزرائب — بل هذه الأوكار — بل هذه المغاور . سمها كما تشاء ، إذا بها أماكن أستحى من أن أربى فيها بعض الكلاب الضالة وفى هذه الحارات المنخفضة تارة والعالية أخرى ماذا رأيت . . رأيت الأقذار هى الأطفال والكلاب واحدة لا فرق بينها . . ودخلت الطاحونة وسمعت دقاتها المنتظمة فشعرت كأنى انتقلت آلافاً من السنين إلى الوراء ، أليست هذه الطاحونة هى هى بعينها الطاحونة التى كان يستعملها فلاح الفراعنة وفلاح الرومان . . وشاهدت رجلا يغزل ثم ينسج غزله على آلة يدوية ، فسألته ماذا يعمل ، فأجابنى بلهجة بسيطة جميلة وهو يشتغل على منسجه أنه ينسج لأهـــل العزبة جلابيبهم ، وأن الجلباب يتمه فى بحر شهر أو أكثر ( نسجاً ) غير الغزل . وقد ختم كلامه بالدعاء لى ( من غير مناسبة ) وأنه استبرك بقدومى وأنه سوف يربح هذا الشهر . . الخ .

« هذه صورة أيها الصديق مازالت ولن تزال عالقة برأسى . صورة بشعة للجهل والظلم والفقر والسذاجة . ولا أكتمك أنى شعرت بشىء من الاشمئزاز عندما قدموا لى وللشقيق ولجماعة النظار طعام الغداء الذى استهلوه بديك رومى ثم أتبعوه بستة أصناف من اللحوم والبقول والخضار ، وختموه بقشدة مترد وعسل نحل وفاكهة — ولا أكتمك أيضاً أنى كدت أصاب بالتخمة بينما الرجل النساج مصاب على التوالى بالجوع ، وهو مع ذلك يدعو لى ويستبرك بقدومى . . ياالقحة الطبيعة ويالظلم الإنسان . ألم يصب تولستوى عندما وزع ثروته جميعها على الفلاحين ؟ ولكنى غير تولستوى ، ويستحيل على أن أفعل ما فعل إلا إذا وصلت لدرجة إيمانه بمبادئ العدل والمساواة » .

ويقول فى هذه الرسالة إن كتابه « الشيخ سيد العبيط » كاد ينتهى طبعه ، كما يقول إنه يعتبر القصة الأولى منه أرقى قصصه جميعاً .

بهذه الروح الإنسانية جعل تيمور يكتب قصصه . وهنا يحسن أن نعود إلى ما نقلناه عن الأستاذ محمود تيمور من كتاب « شفاء الروح » فيما سماه « اللون المحـــلى » وما أطلق عليه « الأدب الكبير » إذ جعلهما لونين متمايزين وقال إنه تحول عن الأول إلى الثانى بعد مطالعاته الجديدة وفهمه لنظريات الأدب العالمى ، واقتنع بأن الأدب الكبير ما هو « إلا أن يولى الإنسان وجهه شطر النفس البشرية » :

نقول — وقد أصبح هذا القول معروفاً — إن الأدب الكبير الذى يقصده كثيراً ما يتأتى من التعمق فى اللون المحلى . فالنفس البشرية موجودة فى البيئة المحلية ، والاتجاه إليها والعناية بتحليلها والغوص فى أعماقها ليس شيئاً آخر قسيماً للأدب العالمى ، إنما هو هو ، والعبرة بالتناول والأمثلة على ذلك كثيرة فى الأدب العالمى ، وأبرزها محليات تشيكوف العالمية ، ومنها قصص لمحمود تيمور نفسه — بعد أن تطور فنه — منتزعة من صميم البيئة المصرية .

وإذا قلنا بأن محمود تيمور بدأ يكتب بروح إنسانية ، فلا نقصد — بهذا — العمق الإنسانى الذى يرفع الأدب إلى مستوى كبير ، وإنما نقصد التعاطف الاجتماعى أو الديمقراطية الاجتماعية المتغلغلة فى نفسه منـــذ نشأته برغم بيئته الارستقراطية الخاصة .

ويبدو لى أن الأديب الناشئ محمود تيمور كان دائباً على استطلاع المجتمع فى القرية والضيعـــة والمدينة ، يبحث هنا وهنا عن الشخصيات الطريفة لكى يتناولها فى قصصه ، وتيسر له أن يجمع كثيراً من هذه الشخصيات من مختلف الطبقات ونرى معظمها من خدم القصور ومن أهل الريف ، وبعضها من الطبقة الارستقراطية ، وهو فى تناوله لهذه الطبقة يعرض جوانب سيئة من حياة أفرادها ويسخر من عاداتهم وتقاليدهم .

وقد غلب عليه الميل إلى رسم الشخصيات ، ولم يعبأ بالحادثة فى أول الأمر ، حتى جاءت بعض قصصه كأنها مجرد وصف للشخص ، مثل قصته الأولى « الشيخ جمعه » وهو يختمها بتعليق جاء بمثابة خلاصة لسمات هذا الرجل العامى الفيلسوف الذى يعيش على تلك الأرض المكفهرة القاسية المملوءة بالسموم القتـالة كما تعيش زهرة الصحراء فى الأرض الجرداء المفعمة بالرمال الحارة . هذا هو « الشيخ جمعه » الرجل السعيد بايمانه القانع بعيشه ، المنعم بخيالاته ، الرجل البعيد عن العلم المعقد والفلسفة ، الرجل الذى تسعى إليه السعادة الحقيقية فيتمتع بها تمتعاً صحيحاً » .

أجمل لنا وصفه فى النهاية بهذه العبارات ، وما نحن بحاجة إليها ، لأننا ندركها من خلال حوار الكاتب (الراوى) فى المواقف التى عرضها ، وقد شرح لنا « فلسفته » التى ترجع كل شىء إلى نظرات دينية يعتنقها ولا يحيد عنها .

على أن بقية قصص المجموعة ليست بهذه المثـابة من الاعتماد على الوصف وتصوير الشخص ، ففيها حوادث وتركيب خيالى على منهج الواقع ، والحوادث كالشخصيات تتسم بالطرافة والغرابة ، ونجد الكاتب ميالا إلى اصطياد شخصياته وحوادثه على هذا النحو الطريف ، تغلب عليه صفة « المتفرج » أكثر مما نراه « مجرباً » وهذا طبيعى فى مرحلة الشباب الأولى .

وهو يحدثنا فى مقدمة المجموعة الأولى « الشيخ رجب » حديثا صريحاً ، فيقول إنه استعان فى تأليف بعض القصص بقصص أجنبيـة راقته أثناء المطالعة ، ويحدد هذه الاستعانة فيقول : « والاستعانة طفيفة محدودة فى ذاتها لأن اعتمادى على الموضوع الأجنبى فى تأليف هذه الأقاصيص ليس إلا اعتماداً يسيراً ، فقد اقتصرت فيه على اختيار حادثة من حوادث القصة المقتبس عنها وبنيت عليها أقصوصتى فغدت أقصوصة جديدة تختلف عن سابقتها من كل الوجوه » .

وبرغم الاستعانة بحوادث قصص أجنبية فى قليل من القصص ، فإن

محمود تيمور يبدو من البدء ذا مقدرة خيالية اكتسبها أو نماها بالعكوف على قراءة قصص « ألف ليلة وليلة » وسماع « الحواديت » من العجائز . ونلحظ بعض خصائص القصص الشعبية فى قصصه من حيث البناء إذ يهتم فى بعضها بمصير الأشخاص وتمام ما حدث لهم على نحو ما يكون فى « الحواديت » ونراه أحيانا يكتب فى الحوار : « اعلم أنه كذا وكذا » وهذه العبارة من « لوازم » القصص الشعبية .

وقد مكنتنى فرصة — جاءت عفواً — من الوقوف على أثر هذه القصص لدى بعض القراء فى تلك الفترة ، إذا اضطررت إلى استعارة هذه المجموعات من دار الكتب ، والفرصة التى أعنيها هى تعليقات القراء على هامش الكتاب . وقد لاحظت أن أذواق الجمهور القارئ كانت لا تزال مرتبطة « بالحدوته » ولم تكن قد استعدت بعد لتقبل القصة القصيرة الحديثة التى لا تنتهى إلى نهاية يرضونها ، فمجموعة « الشيخ جمعه » مثلا كانت مثاراً لتعليقات شتى ، حتى أن قارئاً عنى بأن يضع لكل قصة تقديراً ، من مثل جيدة وضعيفة جدا ، وقد ظفرت القصة الأخيرة برضاء جميع المعلقين ، حتى كتب واحد منهم فى الصفحة الأخيرة البيضاء : « ابتدأت فى هذا الكتاب بقراءة القصة الأخيرة ( المنافسة ) وذلك لما وجدت عليها من تعليقات تزكيها على غيرها من حضرات الأدباء القراء ، وبعد قراءتها أستطيع أن أقول إنها تستحق حقاً هذا التمجيد ، فأسلوبها ولو أنه عادى بعض الشيء إلا أن موضوعها قوى لدرجة أنه سيقود القارئ رغم أنفه إلى متابعة القراءة ، ويستطيع كل عاقل أن يتخذ منها عبرة ودرساً له فى زواجه وكيفية اختيار الزوجة التى تسعده » .

ويظهر أن إعجاب القراء بهذه القصة وتفضيلها على باقى المجموعةمبنيان على المغزى الذى تضمنته ، فإن بطلها كان حائراً بين فتاتين أيتهما جديرة بحبه ، مال أولا نحو إحداهما وفاتحها فى الزواج ، وعرض عليها أن تسافر معه إلى القرية حيث يعيشان هناك ويرعى أرضه ويهتم بزراعتها ، فرفضت ، فأعرض عنها ، وقبلت الثانية فرحب بها وتزوجها .

وليست هذه القصة فى الواقع أحسن القصص ، بل لعلها أضعف ما فى المجموعة من الناحية الفنية ، وهى تشبه القصص التعليمى .

غير أن قارئاً واحداً علق فى آخر المجموعة تعليقاً سديداً ، لو رآه المؤلف فى وقته لسعد به كل السعادة ، لدلالة التعليق ومكانة المعلق . . فهو الدكتور محمد حسين هيكل . . كتب ما يلى :

« قصص تيمور : (١) خيال رائع (٢) قوة فى الأسلوب (٣) جمال فى المعانى » ووقع هكذا : « هيكل » والتوقيع مبهم الحروف بعض الشىء ، شأن التوقيعات عادة ، وجاء قارئ اسمه « أحمد وصفى » وكتب تحت عبارة هيكل ما يلى :

« قال لى مخزنجى دار الكتب إن هذا الإمضاء إمضاء هيكل باشا سنة ١٩٢٥ ولكن مهما يكن فإننى أجد أن رأيه غير صميم تماماً بالنسبة لهذه القصص »

ونجد فى المجموعة الثانية « عم متولى » وقد ظهرت فى آخر السنة ( سنة ١٩٢٥ ) التى ظهرت المجموعة الأولى فى أوائلها — نجد فيها تقدماً ملحوظاً .

ومن القصص الجيدة — فنياً — فى المجموعة الأولى قصة « الأسطى شحاته يطالب بأجرته » والأسطى شحاته سائق عربة ( حنطور ) جاء إلى « إقبال هانم » يطالبها بأجرته المتأخرة لديها ، « لقد خرج بالهانم ست دفعات للنزهة ولزيارة صويحباتها ، فبلغت أجرته ثلاثمائة قرش لم يفز بشىء منها ، وللحوذى زوجة وخمسة أطفال لا يجدون طعامهم ، وإقبال هانم من أسرة معروفة ، وكانت فى صباها مثال الوداعة والطهارة والجمال ، فرمت بها الأقدار فى يد زوج مقامر سكير سيئ السمعة ، أفسد عليها حياتها ونفسيتها ، وانساقت بعد وفاته فى الطريق الذى رسمه لها ، وعاشت فى حمأة الرذيلة تنحدر يوماً بعد يوم إلى هاوية البؤس والتعاسة » .

والأسطى شحاته — بالرغم من بؤسه — رجل طروب يجلس على مقعده فى العربة واضعاً رجلا على رجل يترنم بالمواويل الغزلية « وإذا مرت

أمامه فتاة مليحة عوج طربوشه المهدم القذر ، وجعل يهز حذاءه الذى تطل منه أصابعه وينطلق فى مغازلتها فى حرارة واشتياق ثم يتنهد فى أسف شديد وينهال على خيله المكدودة ضرباً وشتماً » .

ويستمر الكاتب فى رسم هاتين الشخصيتين فى تناسب مع نمو الحدث ، فيلح الحوذى فى طلب أجرته ، وتحاول المرأة مماطلته دون جدوى ، فتلجأ إلى إغرائه . . « لم ير الأسطى شحاته أمامه فى تلك اللحظة إقبال كما هى بحقيقتها ذات الجسم الهزيل والوجــه الشاحب والعيون الغائرة خلف ستار المساحيق والألوان والمظاهر الخداعة ، بل رأى الفتاة التى كان يحلم بها فى يقظته ونومه ، الفتاة البيضاء التى تخفى وجهها المنير تحت النقاب الأسود الشفاف أو البرقع الأبيض الخفيف ، تلك التى سمع ضحكها الساحر داخل عربته ، تلك التى كان يهتز جسمها أمامه فى الطريق ، تلك التى كانت تملأ جسمه بالكهرباء بصوتها العذب الجميل ذى النغمة الساحرة » .

تلك كانت فتاة العصر فى عصر الحجاب .

ونزل الأسطى شحاته عن أجرته ، أو تقاضاها ، بتلبية الإغراء وتحقيق الحلم والخيال .

وقد لقيت هذه القصة استنكاراً فى ذلك العصر المتحفظ ، من ذلك ما كتبه محرر « المجلة الشهرية » إذ قال : « ما قرأناه من هذه المجموعة حسن المبنى والمغزى إلا أقصوصة ( الأسطى شحاته ) فقد وددنا لو لم تحوها هذه المجموعة البريئة ، لأننا رأيناها على طراز ما تضمنته رواية لاجارسون ».

وقال خليل مطران للمؤلف فى رسالة خاصة بعد أن أثنى على المجموعة : « وربما تمنيت عليك فيما سيلى أن تدع « زولا » وشأنه من جهة المكاشفة بأمور ينكرها عليك ما هو متأصل فى الشرق من خلق المداجاة » . .

ودافعت مجلة « روز اليوسف» عن قصة الأسطى شحاته فكتب محررها : « وتوجد ضمن هاتين المجموعتين ( الشيخ جمعه وعم متولى ) قطع وصفية أخلاقية أرى أن تيمور قد وفق فى رسمها أكثر من سواها ، ولا شك أنه قد مهر بتلك الموهبة الجوهرية لكاتب القصة والأقصوصة وهى دقة الملاحظة ، وريشته الصغيرة لا تخفى عليها ظلال الألوان . وقد يلوم لائم على كاتبنا النابه إتيانه بأقصوصة سماها البعض ( بالقصة الداعرة ) وهى أقصوصة ( الأسطى

شحاته ) وتقع فى المجموعة الأولى ، وإنى مع احترامى للوم اللائم لا أرى فى هذه الأقصوصة غير مشهد واقعى أحسن مؤلفه رسمه ، وإذا جارينا من يذهب فى هذا اللوم فليس لنا إذ ذاك سوى أن نرجم المذهب الواقعى بالحجارة وهو المذهب الذى تنتسب إليه تلك الأقصوصة » (١) .

والواقع أن القصة ليست من الكتابة الجنسية التى يقصد بها الإثارة ، إنما هى تحليل لمؤثرات أدت إلى الموقف الجنسى ، وليس فى وصف الموقف ما يثير ، بل على العكس نرى الوصف — كما يبدو فى العبارات السابقة — منفراً يدعو إلى الاشمئزاز من الموقف . وقد تطور الوعى الأدبى عندنا بعد ، فأصبح يتقبل أمثال ذلك دون استنكار .

ومن طريف ما كتب فى تلك الفترة ما كتبته « المجلة الشهرية » عقب ظهور المجموعة الثانية : « . . هى المجموعة الثانية من الأقاصيص اللطيفة التى يصدرها حضرة الكاتب محمود تيمور نجل سعادة العالم المحقق أحمد باشا تيمور. ولم تمكنا الفرصة من قراءة قصص المجموعة كلها ، ولكن ما قرأناه منها يدل على ابتكار واضح فى فن القصة ، أخذنا مثلا قصة عم متولى ونحن فى شغل شاغل لنقرأ أسطراً منها ثم نعود إليها بعد الفراغ من شغلنا الشاغل ، ولكن أبت القصة أن تتركنا ، وصارت لنا شغلا أشغل ، حتى أتينا عليها ، فعدنا إلى ما كنا فيه ، وخفنا أن نتورط فى « مهزلة الموت » التى بعدها ، فألقينا الكتاب ناحية ونحن نعد أنفسنا بالعودة إلى هذه القصة لنعلم كيف استطاع الكاتب تسمية الموت مهزلة ، وهى المأساة العظمى والفاجعة الكبرى ، وإن كان قد اخترع لنا شيئاً يرينا الموت مهزلة فحبذا المخترع ونعم المخترع » (٢) .

وغاية الطرافة فى هذا أن محرر المجلة يحاول أن ينقد قصة « مهزلة الموت » دون أن يقرأها . . وهو يصور نفسه فى صورة المعرض عن قراءة القصص وهى تطارده وتلح عليه أن يقرأها .

---

( ١ ) مجلة روز اليوسف — ٧ ديسمبر سنة ١٩٢٥ .

( ٢ ) المجلة الشهرية — ديسمبر سنة ١٩٢٥ .

وقد يفهم من هذه النصوص الصحفية ، أنه كان هناك إذ ذاك اهتمام بنقد القصص ، والواقع أنها كانت تحيات للمؤلف تتخللها أحياناً مثل تلك الملاحظات ، ولم تكن هذه أو تلك نقداً جاداً يقصد به وجه الأدب القصصى وقد رأينا عيسى عبيد وشحاته عبيد يشكوان مر الشكوى من إهمال كتاب الصحافة قصصهما . أما محمود تيمور فقد كانت صداقته للصحفيين ، إلى مكانته الأسرية ، من بواعث الاهتمام بقصصه والتعليق عليها .

وبعد فنختار قصة « عم متولى » مثالا لقصص محمود تيمور فى نشأته الرائدة ، لأنها تمثل فنه وتعد من أحسن قصصه فى تلك الفترة ، وخاصة فى رسم الشخصيات الغريبة :

« عم متولى بائع الفول السودانى واللب والحلوى بائع متنقل يعرفه سكان الحلمية القديمة والدرب الأحمر وحارة نور الظلام وجهة بركة الفيل وشارع الدرب الأحمر . يحمل على ظهره قفته العتيقة الحاوية لبضاعته وينادى بصوته الخافت يعدد للأطفال أصناف تلك البضاعة بلهجة تغلب عليها لهجة أهل السودان . نشأ الرجل فى السودان وحارب فى صفوف المهديين برتبة قائد فرقة . فهو عظيم فى نفسه تعلوه الهيبة أينما سار وأينما حل . يخطر فى الحارات بعمامته البيضاء الطويلة وجلبابه الأبيض الواسع الأكمام ، يصيح بصوت قد أضعفته الشيخوخة والفقر ولكنه صوت الرجل ذى الإباء والعظمة . ويتمنطق بحزام من الكتان ويحشو جيبه ( عبه ) ببعض أنواع بضاعته الممتازة التى لا يقدمها إلا لصغار البكوات والهوانم الذين يضمرون له محبة وعطفاً بنويان يليقان بشخصه . عاش الرجل طول عمره ليس له زوجة ولا بنون والظاهر أنه فاقد الميل الجنسى . يسكن فى عطفة عبد الله بك فى شارع محمد على وليس له سوى حجرة واحدة تكاد تكون خالية من الأثاث بها صندوق عتيق وحصيرة عليها وسادة تكاد تكون ممزقة يتناثر قطنها فى أرض الغرفة كل يوم ولحاف قديم قصير كاد يبليه الزمن . ولكن بالرغم من مظاهر الفقر المرتسمة على وجه عم متولى والمنبعثة من جو حجرته المظلمة ذات الكوة الضيقة فإن النظافة تحوطه وتحوط كل ما يملكه .

يؤوب الرجل إلى بيتـــه بعد جولان متعب منهك لجسمه الضعيف فى تلك الساعة الكئيبة المظلمة بعد أن يقضى فريضة المغرب ويشعل مصباحه الزيتى الضعيف النور ويجلس قبال صندوقه ويخرج منه سيفاً قديماً ، هو الأثر الباقى من أيام عزه الأولى ويضعه على ركبتيه وهو سابح فى تأملاته اللانهائية متذكر معسكر جيشه الذى كان يزوره فيه المهدى « رافع لواء الدين » وإذا ما مر على خاطره ذكر المهدى رفع بصره إلى أعلى وهو يدعو الله أن يقرب أيام الرجعة ، أيام العودة المنتظرة للمهدى حيث يحل فى الأرض فيطهرها من فسادها . ثم يخفض بصره ويمسح لحيته

البيضاء المبللة بالدموع ويأخذ السيف القديم ويقبله بشغف زائد ، ثم تمضى برهة أحلام وآلام يقوم على أثرها وقد علته هيبة القيادة فيخرج السيف من غمده فإذا بالسلاح قد علاه الصدأ ، ويهزه فى يده وهو يصوبه هنا وهناك كأنه يحارب عدواً فى الهواء ، ويصيح صيحات خافتة منادياً الجيش ليتقدم إلى الأمام . ثم يصحو من خياله فإذا الميدان حجرته المظلمة المقفرة ذات المصباح الزيتى الضعيف النور وإذا الجيش أوهام فى أوهام وإذا جلبة المهزومين وصياح المنتصرين سكون عميق يخيم على رأسه ذى العمامة الطويلة البيضاء . فيضع السيف بتحفظ فى الصندوق ثم يأكل ما تيسر من الطعام المكون من عروق الكرات وحزم الفجل والعيش المقدد . وبعد أن يصلى صلاة العشاء يتمدد وهو يحلم بماضيه الأغر ومستقبله الحافل برجوع المهدى . وفى الفجر يقوم لتأدية الصلاة ويقضى الوقت بعد ذلك يقرأ فى أوراد سيدى الجلشانى وكتاب دلائل الخيرات حتى إذا ما أرسلت الشمس شعاعها الحار مخترقاً نافذته الضيقة يقوم متمهلا حاملا قفته على ظهره مالئا جيبه ( عبه ) ببضاعته .

يقضى عم متولى النهار متنقلا من عطفة عبد الله بك إلى شارع محمد على إلى الدرب الأحمر إلى الحلمية القديمة إلى شارع نور الظلام إلى بركة الفيل .

هبط القاهرة منذ خمسة عشر عاماً وهو إلى اليوم لم يغير نظام سيره فى الذهاب والإياب . وقد شيدت منازل وأقيمت غيرها ومات أناس وكبر أطفال وعم متولى لا يعلم من مصر وضواحيها غير تلك الجهات ، له محلات استراحة فى الطريق هى محطات يأخذ فيها زاده ويستريح . من هذه المحطات اثنتان أحبهما عم متولى وخصهما بمعظم أوقات فراغه . الأولى للصلاة فى الحلمية يقضى فيها ساعات الظهيرة فيتناول طعام الغداء على حجر مستطيل قائم بجوار بابها . هناك يفتح منديله الأحمر ويخرج منه الجبن الأبيض والخبز ويأكل بتمهل وهو يحمد الله على كل حال . ثم يدخل الزاوية يصلى فيها وينام . أما المحطة الثانية فأمام منزل نور الدين بك القوللى فى الدرب الأحمر . يقصد هذا المنزل عندما تبدأ الشمس تميل جهة المغرب فترسل أشعتها الصفراء تحترق على زجاج النوافذ . فى ذلك الوقت يجلس عم متولى بجوار باب القصر ، وهو قصر قديم من قصور العصر الماضى ، يستقبل زبائنه من أطفال وشبان ورجال . ويجتمع حوله بوابو منازل الجيران وخدم نور الدين بك فيتحدثون عن الإسلام وعظمته وكيف حلت به الرزايا بسبب إهمال الناس أمور الدين ويتنهدون التنهدات الحارة مكررين الدعوات القلبية ليعود الإسلام إلى سابق مجده . وهنا يقوم عم متولى مشرق الجبين ويروى للجميع حديث « الرجعة المستقبلة » ويدخل الاطمئنان على قلوبهم بقوله : « إن المهدى سوف يظهر ثانيا ليطهر الأرض من مفاسدها ويرجع للإسلام عظمته » .

فتتطاول الأعناق وينصت الجميع لقوله وتتسع الحلقة بما ينضم إليها من المارة والأطفال . ويظل عم متولى يروى لهم خرافات المستقبل بلهجة ملؤها الاعتقاد الصحيح والعظمة الكامنة فى قلبه . وفى ذلك الوقت يخرج نور الدين بك القوللى من باب بيته حاملا عصاته الثمينة فيتقدم نحو الجميع ويقبل على عم متولى يلاطفه بكلمات عربية تشوبها لهجة تركية صميمة ويمكث معه نحو ثلاث دقائق يفارقه على أثرها وهو يسعل سعال العظمة والكبرياء .

ويأتى إبراهيم بك نجل نور الدين بك القوللى وهو شاب يبلغ السادسة عشرة ، مهذار لعوب يجيد التكلم بالمصرية كأحد أبنائها فيقترب من عم متولى ويصيح به قائلا :

– أما زلت تروى وقائع الحرب وحوادث المهدى وجيشه يا عم متولى ؟

– أرويها وأفتخر بها . لقد كنت قائدا لألف عسكرى .

فيقهقه إبراهيم بك بملء فيه ثم يقف أمامه وقفة الخشوع ويزرر سترته ويصلح طربوشه ويرفع يمناه إلى رأسه مؤديا التحية العسكرية ثم يأخذ من جيبه قرشاً ويدفعه له قائلا بلهجة السخرية :

– أرجوك أن تعطينى قليلا من اللب والفول السودانى بقرش صاغ . . . يا جنرال .

وكثيراً ما يروى إبراهيم بك لرفاقه خبر عم متولى فيقول لهم :

– يأتى عصر كل يوم أمام منزلنا قائد سودانى يبيع اللب والفول السودانى ، رجل يدعى أنه حارب مع المهدى ويطلب من الله أن يحارب معه فى المستقبل .

ذهب عم متولى عصر يوم من الأيام إلى منزل نور الدين بك وجلس بجوار الباب كالمعتاد فأخذ الجميع يلتف حوله وأخذت الأطفال تهرع إليه تشترى من بضاعته مالذ وطاب . ولما اكتملت الحلقة وانتظم الجمع وقف عم متولى وقفته المعهودة وأخذ يسرد بفصاحة وبيان حوادث الماضى والمستقبل . ولكن قبل أن يتم خطابته أقبل إبراهيم بك وصاح بملء فيه قائلا :

– يا جنرال متولى . . ؟

فتوقف الخطيب وحول الناس نظرهم إلى الفتى اللعوب المهذار وعيونهم تقدح شرراً . ولكن إبراهيم تقدم بجرأة وهو يحمل على فمه ابتسامة عدم الاكتراث وقال لعم متولى بلهجة الجاد :

– سعادة والدى يطلبك فى الداخل فأرجوك أن تتبعنى .

فأسف الجميع لهذه المباغتة الغير منتظرة وخرج عم متولى من الحلقة حاملا على ظهره قفته المعهودة واتجه نحو الباب يمشى مشيته الهادئة وهو يمسح لحيتـــه ثم التفت إلى إخوانه وتلامذته وشيعهم بنظرة العطف .

دخل عم متولى حديقة القصر فوجدها واسعة ذات أشجار باسقة وظلال وارفة يملأ جوها عطر جميل منبعث من شجيرات الورد والفل والياسمين والنرجس التى يعتنى بها رب المنزل شخصياً لغرامه بالزهور والرياحين . سار خلف إبراهيم بك مخترقاً طريقاً واسعاً ينتهى عند درجات البهو الخارجى ( السلاملك ) .

فى ذلك المكان مكث نور الدين على مقعد واسع قديم وفى يده باقة صغيرة يعبث بورودها وزهورها فأقبل عليه عم متولى مسلماً وقبل يده فأجلسه البك بجواره على الأرض بعد أن كلم ابنه باللغة التركية بلهجة الآمر فدخل الابن من فوره إلى المنزل الداخلى .

وخيم صمت قصير على الاثنين كان عم متولى يردد أثناءه بصوت خافت كلمة « الله أو الصلاة على النبى » ثم تكلم نور الدين بك فأخبر عم متولى بعد مقدمة قصيرة ملأها بالإطناب والمديح فيه أن السيدة الوقورة والدته سمعت بخبره فأعجبت بصفاته وأخلاقه وتعلقه بالدين أن تسمع منه أحاديثه وتواريخه اللذيذة فطلبت أن يسامرها برهة من الوقت .

سمع عم متولى هذا فاختلج قلبه سروراً لأن شهرته اخترقت جدران المنازل ووصلت إلى آذان السيدات المخدرات فابتهل إلى الله وحمده شاكراً على هذه النعمة التى سوف تغدق الخير عليه .

قام نور الدين بك متجهاً نحو جناح المنزل المعد لسكنى السيدات وسار خلفه عم متولى وهو مازال حاملا على ظهره قفته . فاخترقا باباً واسعاً يوصل إلى الحديقة الداخلية حيث المنزل - المنزل القديم الذى ذهب طلاؤه وتهدمت أجزاء من حيطانه . دخلا حديقة السيدات فوجدها عم متولى أقل تنسيقاً من حديقة الرجال . أشجارها باسقة ولكن غير مرتبة . مشتبكة الأغصان تكاد تكون غابة من غابات السودان . وشعر برطوبة الجو وانحباس الهواء وخلو المكان من الرائحة الطيبة التى تملأ الحديقة الخارجية ، صعد الاثنان الدرجات واخترقا شرفة عابسة مظلمة ذات سور من الخشب متداعى الجوانب ودخلا ردهة عظيمة تاهت عينا عم متولى فى أرجائها ، لم ير حتى ولا فى قصر المهدى قاعة تماثلها اتساعاً وفخامة ولكن الردهة لم تكن فخمة إلى هذا الحد الذى رآها به عم متولى لأن مظاهر الشيخوخة والانحلال كانت ظاهرة عليها بالرغم من الأثاث الغالى الثمن الذى كان فيها . تتدلى من سقف الردهة ثريا عظيمة تضاء بالشموع يرى المدقق فيها أن يد البلى نالتها فى كثير من مصابيحها وزخارفها . وفى وسطها خوان مذهب نصل لونه الذهبى وخلف مكانه لوناً أحمر ضارباً إلى الصفرة ، ويغطى أرضها بساط أحمر خطت الأرجل فيه طريقا متعرجاً ذا لون كلون التراب . معلق على جدرانها أربع مرايا عظيمة مموهة بلون الذهب الذى نصل لونه تكاد تسقط بحيطانها من ثقل جرمها . ويوجد هنا وهناك بعض متكئات فخمة ولكنها قديمة للغاية وبعض وسادات مربعة معدة لجلوس التوابع يوجد بجوارها منافض نحاسية عتيقة للفائف التبغ . أما سقف الردهة وجدرانها فمتلئة بالنقوش والدوائر الكبيرة والصغيرة الملونة بمختلف الألوان والى أصبحت اليوم لا يستطيع الرائى أن يميزها لأن رسومها كادت تمحى ولم يبق منها إلا بقايا سابحة على الحيطان والسقف ذات ألوان شاحبة .

نظر عم متولى نظرة الحائر فيما يحيطه ولم يستوقفه إلا شئ واحد هو صفة « كنسول » قديمة من خشب الأبنوس جميلة الصنع ذات رخامة بيضاء مهشمة الأطراف . ظل عم متولى محدقاً ببصره فى هذه الصفة حتى سمع صوتاً نسائياً ضعيفاً يرحب به فالتفت ناحية الصوت فألفى ربة القصر جالسة على متكأ بعيد من متكئات الردهة وهى تدخن لفافة من التبغ . فاتجه نحوها حتى اقترب منها وأصبح قادراً على تمييزها فألفاها سيدة تركية مقوسة الظهر مجعدة البشرة تضع النظارات الذهبية على عينيها وتقبض على اللفافة بيد مرتجفة نحيلة . تلبس لبوساً قاتم اللون لم يستطع عم متولى تمييزه وتجلس متربعة على المتكأ وتابعتها واقفة بجوارها .

تقدم عم متولى وقبل يدها النحيلة ودعا لها بطول العمر وكثرة الخير . فأمره البك أن يجلس على إحدى الوسادات القريبة وأهدته السيدة لفافة من لفائفها فأشعلها واستمرأ طعمها الشهى وتكلمت السيدة فأخبرت عم متولى أنها مسرورة بمرآه وأنها تريد أن تسمع منه حديث الدين وتاريخ الإسلام ماضيه وحاضره ومستقبله . فخفض الرجل بصره وأخذ يستجمع فى فكره خواطره العميقة الجليلة . ثم رفع رأسه وحمد الله وشكره وصلى على نبيه . وابتدأ يفيض بما عنده بلسان طلق

وفصاحة تامة خلبت السيدة وأدهشتها فأنصتت له بشغف زائد حتى أتم حديثه جميعه ، واعداً بالإضافة فى وقت آخر . فنحته السيدة ما تيسر من النقود – مبلغاً لم يكن يحلم به فى حياته . أخذه بعد تردد وهو يدعو السيدة دعوات صالحة خارجة من قلب مخلص . وحمل قفته بعد أن قبل يدها ويد ابنها نور الدين بك وسار متمهلا نحو الباب . فلما وصل الحديقة أقبلت عليه خادمات المنزل الصغار منهن والكبار فجعلن يحمن حوله ويتبركن به ماسحات أيديهن على رأسه . ثم طلبن أن يبيع لهن شيئاً من بضاعته فجلس ووجهه يفيض بشراً وجعل يبيع لهن اللب والفول السودانى والحلوى حتى نفد كل ما عنده فخرج شاكراً الله على هذه النعمة وذهب تواً إلى المسجد فصلى أربعين ركعة إلا ركعة حامداً المولى على عطيته .

منذ ذلك اليوم وعم متولى يقصد دار نور الدين بك ويقابل فيها بالترحيب والإجلال وتغدق عليه النعمة الوافرة . فتغير حاله من الفقر إلى السعة ومن التعب إلى الراحة فاستأجر غرفة هاوية وجدد أثاثه العتيق واستبدل طعام الجبن والكرات والفجل بالأرز والخضر كل يوم واللحم مرة فى الأسبوع . واستطاع أن يكبر عمامته ويطيلها وأن يوسع أكمام جلبابه وأن يشترى له مطرفاً ( شالا ) من الكشمير الرخيص الثمن يلفه حول أكتافه وعنقه وأن يحتذى النعل الأحمر ويتمنطق بالحزام الغاباتى ذى الهداب الطويل . ثم أبطل رويداً حرفة البيع وجعل يتصدق على الفقراء بالملاليم عند خروجه من الجامع بعد صلاة الجمعة .

صار اليوم عم متولى « درويشاً » بعد أن كان بائعاً . فاستبدل حياة التجول المتبعة فى الحارات والعطفات بحياة النوم والصلاة فى حجرته الهاوية . واستطاع أن يذهب إلى المساجد فى بعض الأوقات يحضر دروس الوعظ والإرشاد ليلقيها على مسمع من الهانم والدة نور الدين بك .

استرد اليوم عم متولى بعض صحته المفقودة وعافيته التى لعبت بها يد المتاعب والفاقة فامتلأ وجهه بالدم وقويت أعصابه الهزيلة وجهر صوته عن قبل فأكسبه هيبة وعظمة ملأت قلوب محبيه رهبة وجلالا . فأصبحوا اليوم يعتقدون أنه رجل غير عادى ، رجل اختاره الله ليبث الدعوة الإسلامية بين الناس ويطهر الأرض من مفاسدها .

وتهامست الناس فيما بينهم وجعلوا يتشاورون فى أمر هذا الرجل . واختفى شبح عم متولى الهزيل الحافى الأقدام صاحب الجلباب الممزق والحزام الكتان وحل أمامهم الدرويش الأعظم صاحب الكرامات ، من إذا خطر اهتزت الأرض تحت أقدامه إجلالا ومهابة . من يلمع فى قدميه النعل الأحمر ومن تناطح السماء عمامته البيضاء النظيفة . من يشرق نور الهدى والصلاح من لحيته الليفية الصفراء ومن يبهر البصر مطرفه ( شاله ) الكشميرى العتيق وحزامه الغاباتى ذو الهداب الأبيض .

وهمس أحد الناس فى آذان الآخرين قائلا :

– ألا يكون هو المهدى أرسله الله لنجاة الإسلام ؟

فخفضت الأصوات وأنصتت الآذان . وأتم الرجل كلامه فقال :

ـ لقد شاهدت سيف النبوة فى صندوقه ولما لمسته بيدى استطعت أن أشفى ولدى الذى كان على شفا الهلاك .

فعم السكون واختلجت الأفئدة برهة من الزمن ثم بدأ الجمع يلغط لغط الحيرة . وكثرت الأسئلة والأجوبة واشتدت المباحثة والمناقشة . وفى ذلك الوقت مر عم متولى من أمامهم فانفرج الجمع وأحدقوا بأبصارهم فيه فنحهم ابتسامة عذبة يتجلى فيها التقى والورع فأحنوا هاماتهم أمامه وجعلوا يقبلون يديه وأطراف مطرفه وجلبابه . وأقبل الرجل الذى لمس سيف النبوة واستطاع أن يشفى ولده وقال بلهجة الإخلاص :

ـ يا مولاى . . يا سيدى ومنقذ ابنى من الهلاك .

فتوقف عم متولى وهو مأخوذ . وأتم الرجل كلامه قائلا :

ـ لا تخف يا مولاى شخصك عنا . لقد عرفناك بالرغم من تسترك فأنت عبد الله الذى أرسله المولى لهداية البشر . أنت خليفة النبى . أنت المهدى المنتظر . . كلمة منك يا سيدنا . .

وكادت أوصال عم متول تتفكك ولمعت عيناه بدهشة تائهة وجعل يردد فى نفسه هذه الكلمات وهو يكاد يغيب عن الوجود :

ـ أنا المهدى . . أنا خليفة النبى . . أنا الذى أرسلنى الله لهداية البشر وتطهير الأرض من مفاسدها . .

وأقبل على الرجل فأسند رأسه عليه ثم أتته نشوة غريبة فرمى بنفسه وجعل يقبله ويبكى .

لقد اعتقد عم متولى فى نفسه الخلافة فنظر إلى الجميع فألفاهم سجداً من حوله ، وبعد جهد جهيد استطاع أن يتكلم بصوت متقطع من شدة التأثر فقال :

ـ لقد هداكم الله إلى معرفة شخصى يا أولادى .. ولكن لم يجىء الوقت بعد لأظهر للناس جميعاً . إن القيامة قريبة والجهاد مقبل ، فلننتظر .

ومن ذلك الوقت اعترى عم متولى ذهول عميق وكثرت أحلامه وخيالاته فأصبح يقضى أغلب وقته فى حجرته يحارب الأعداء بسيفه القديم ويصرخ من أعماق قلبه فى وجه المردة والشياطين .

لقد قلت زياراته لقصر نور الدين بك فاعتكف فى حجرته يعبد الله ويحارب الهواء . فكانوا يرسلون إليه من يقدم له الطعام ويعتنى بأمره إلى أن وافاه الأجل المحتوم فى نوبة من نوبات جنونه .

وشيعوا جنازته باحتفال هائل وبكاه جميع أتباعه ومحبيه . وبنى له نور الدين بك ضريحاً فخماً ذا قبة عالية تبركاً به .

وأصبح عم متولى بائع اللب والفول السودانى ولياً من أولياء الرحمن تحج إليه الناس استشفاء لأمراض أجسامهم ونفوسهم . . »

نرى الكاتب هنا قد تقدم تقدماً ملحوظاً فى تناول الشخصيات ، وتحليلها ، وفرش المهاد لها ، وتهيئة الجو الملائم لتطورها ، وتحريكها فى الأحداث الملائمة لهذا التطور . ويبدو أن الأحداث متعددة ، ولكن الحدث الرئيسى هو إدخال عم متولى على والدة نور الدين بك وما ترتب على ذلك من تغيير لحاله وتطوير لمعتقداته وأوهامه ، وبقية الوقائع إنما هى فى خدمة هذا الحدث الرئيسى .

لقد نجح فى رسم هذه الشخصية وإيهامنا بأنها من شخصيات الحياة الواقعية ، وكذلك الشخصيات التى أحاطت بها من خدم وبوابين يكبرون وهمه باعتقادهم فيه ، وفتى أرستقراطى يسخر ويتسلى به ، ورجل من ثراة الترك المتمصرين ينزل عن كبريائه ويعطف عليه استجلاباً لبركته ، وسيدة عجوز تدنو من آخرتها فتحاول التزود لها عن طريق هذا الذى تعتقد أنه من أولياء الله الصالحين .

ولم يكن أحد غير من يماثل تيمور فى نشأته وبيئته يستطيع أن يرسم هذا الجو ، من حيث وصف القصر ومحتوياته وأهله وخدمه .

وكانت قمة النجاح فى القصة هى تلمس العقيدة فى نفس الرجل ، وتنميتها حتى صارت وهماً كبيراً عاش فيه حتى وافاه الأجل المحتوم وهو مطمئن إلى أنه أدى رسالته وأتم جهاده . وقد يشبه هذا الجهاد الوهمى جهاد « دون كيشوت » وقد يكون كاتبنا متأثراً فيه « بسرفانتس » .

وتختفى ذاتية المؤلف فى هذه القصة ، إذلانرى فيها ما نراه فى بعض القصص من أوصاف وملابسات تدل على شخصه ، كما رأينا ذلك فى محمد تيمور وفى المنفلوطى ، فهو فى قصة الشيخ جمعه مثلا يحدثنا عن تنقلاته بين الضيعة والقاهرة ، وسنرى مثل هذا فى قصة « الشيخ سيد العبيط » .

ويدرك القارئ الغاية من القصة من خلال التصوير بالتأمل فى أحداثها وتصويراتها دون أن يجابه بها ، فيرى كيف تنشأ الأوهام والمعتقدات فى نفوس العامة وكيف يصبح « بائع اللب والفول السودانى ولياً من أولياء الرحمن تحج إليه الناس استشفاء لأمراض أجسامهم ونفوسهم » .

ومحمود تيمور حريص على إخفاء الهدف ، وكثيراً ما يكتفى بالنقد الاجتماعى على طريقة العرض والتصوير ، وأحياناً لا نرى له هدفاً غير مجرد الإمتاع الفنى بطرافة العرض والحوار مع طرافة الشخصية والحادثة . وهو فى هذا يختلف عن أخيه « محمد » الذى كانت تتغلب عليه نزعة الإصلاح الاجتماعى ويختلف كذلك عن عيسى عبيد وأخيه « شحاته » اللذين كانت تغلب عليهما كذلك هذه النزعة مختلطة بحرارة الدعوة إلى التجديد وحمى التحليل والمؤثرات النفسية . فمحمود هادئ يرسم بريشته على مهل كأنه يشعر فى أعماق نفسه بأن فسحة العمر ستتيح له أن يحقق الكثير .

ولعل من المفيد أن نلقى نظرة على عملية قام بها الأستاذ محمود تيمور بعد ذلك ، إذ أعاد كتابة بعض هذه القصص وجمعها فى كتاب أسماه « الوثبة الأولى » صدر سنة ١٩٣٧ ، ففى هذه العملية شىء من قبيل نقد الذات يرينا بعض العيوب التى أدركها بنفسه ، وكان هذا من دلائل تطوره فيما بعد . على أننا لا نتفق معه فى كل التغييرات .

قال فى مقدمة « الوثبة الأولى » :

« ويخيل لى أن الفترة التى أخرجت فيها مجموعاتى القصصية الأولى : الشيخ جمعه ، وعم متولى ، والشيخ سيد العبيط ، تمثل الحقبة الأولى من حقب تفكيرى ، ولما كنت حريصاً على الاحتفاظ بنتاج هذه الحقبة ، رأيت أن أجمع ذلك المجهود المتفرق فى كتاب واحد ، يحمل طابعاً واحداً ، أسميه « الوثبة الأولى » . ولم أشأ أن أظهره على علاته ، فتناولته بالحذف والتهذيب والإصلاح » .

فى قصة « عم متولى » حذف العبارة الآتية فى وصف عم متولى :

« ويتمنطق بحزام من الكتان ويحشو جيبه ( عبه ) ببعض أنواع بضاعته الممتازة التى لا يقدمها إلا لصغار البيكوات والهوانم الذين يضمرون له محبة وعطفاً بنويان يليقان بشخصه » .

لا أظن أن قصر البائع بيع بضاعته على « صغار البيكوات والهوانم

متفق مع الواقع ، فلابد أن يبيع لكل مشتر . وفى كلمة « بنويان » خطأ نحوي ذهبت به فى الحذف .

وقد حذف عبارات أخرى لأنه رآها حشواً أو مبالغة ، ولكنه حذف نحو صفحة من وصف القصر ومحتوياته ، ويخيل إلى أن المحذوف هنا كان من تمام تصوير الجو حين دخول البائع القصر لمقابلة السيدة الكبيرة ، وكان فى وصف الأثاث الفاخر الغالى الذى قدم وبلى دلالة على ما آلت إليه السيدة الكبيرة من الهرم والشيخوخة .

وحذف من هذه العبارة : « . . . فصلى أربعين ركعة إلا ركعة » الكلمتين الأخيرتين : « إلا ركعة » إذ لم يكن لهما معنى .

وقوم بعض العبارات التى كانت تشتمل على خطأ لغـوى ، مثل « واستبدل طعام الجبن والكرات والفجل بالأرز والخضر كل يوم » طبقاً للقاعدة المعروفة : الباء تدخل على المتروك بعد الفعل استبدل ومشتقاته . .

وقصة « الشيخ سيد العبيط » جعل عنوانها فى الوثبة الأولى « ضريح الأربعين » وحذف منها ما يدل على ذات المؤلف : كانت الصياغة الأولى تبدأ هكذا : « كنت فى التاسعة من عمرى عندما شاهدت الشيخ لأول مرة » وبعد هذا يقول الكاتب : «كنت إذ ذاك بجوار الساقية فى ضيعة من أملاكنا فحذف هذا وذاك وما يماثله . وفى القصة عدة حوادث متسلسلة كان يقطعها بمثل قوله « أما حقيقة الحادثة التى وقعت لرفعت أفندى الشركسى وانتهت بموته فهى كما يلى » فحذف مثل هذا ووصل الكلام بعضه ببعض لكى يظهر بنية واحدة . وكان فى القصة استطراد طويل تحدث فيه المؤلف عن لعبه بالكرة وصيده السمك فى الضيعة وعن والده ، فحذفه كله . وحذف عبارات تقريرية مضمونها مفهوم من سياق الحوادث ، وفيها ما يشبه الخطابة والتعليق مثل قوله : « هكذا مات الشيخ سيد ميتة الكلاب الكلبة بهراوات الفلاحين ودفن مصحوباً باللعنات » وقوله : « مات المسكين شاكياً ظلم القدر ، ميتة شنيعة لا يرضاها الإنسان العادل لحيوانه » .

والقصة طويلة ، تقع فى ثمان وخمسين صفحة من القطع المتوسط ، وهى أقرب إلى البناء الروائى منها إلى القصة القصيرة ، وليس لها حادث رئيسى واحد ، بل تتكون من عدة حوادث تتتبع الشيخ سيد فى حياته منذ كان فى البدء رجلا عادياً يفلح الأرض ويعيش عيشة الفلاحين المتوسطى الحال ، وكان رجلا رزيناً محترماً مسموع الكلمة فى عشيرته ، ثم حدث له حادث أفقده الذاكرة ، فعاش أبله منفصلا عن حياته الماضية « واستمر الشيخ سيد فى بلهه فكان بلهاً هادئاً غير مزعج إذا استثنينا بعض أوقات يثور فيها ثوراناً بسيطاً فيسب ويشتم من يراه أمامه ، ثم يجرى خلف أطفاله الصغار ليضربهم وكان يأكل كثيراً ولا يتحرك إلا قليلا ، فغلظ جسمه ونما نمواً فاحشاً ، وكان غزير الشعر بالفطرة ، فلما أهملوا قص شعر رأسه وشاربه وحلق لحيته ، كما أهملوا نظافته ، تهدل شعره واشتبك بعضه ببعض وتلبك من الأوساخ فزاد فى بشاعة وجهه ، واختفت ملامحه القديمة الدالة على القوة والبأس خلف ذلك القناع الوحشى ذى العينين الشاردتين اللتين كستهما البلاهة طبقة غبراء أخفت وميضهما كما تكسو الأتربة زجاج المصباح فتخفى نوره المضىء » ووقعت أشياء استنتج منها الناس أن الرجل ولى من أولياء الله الصالحين ذوى الكرامات فصاروا يكرمونه ويعطفون عليه ويتبركون به ، فعاش فى رغد مما يفيض به عليه الناس ، ثم ساءت أخلاقه أو بالأحرى ازداد جنونه لدرجة أصبح من الصعب احتمالها ، وراح يأتى بأعمال جنونية مزعجة كخطف الأطفال وإيذائهم . فثار عليه الناس ، وخطب فيهم خطيب الجامع ، وكان ممن ناله أذاه ، فشرح لهم « كيف انقلب الشيخ سيد الآن من ولى من أولياء الرحمن إلى شيطان يخدم إبليس وينشر مبادئه على الأرض» فتجمع عليه القوم بعد أن ضاقوا بأفعاله ، وجعلوا يضربونه بعنف ووحشية حتى قتلوه ، وحفروا حفرة ألقوا فيها الجثة وهالوا عليها التراب ، ونبتت من ضريحه شجرة جميز أسموها « جميزة إبليس » ثم جعلوا يزورونها إذا اشتد

بهم الكرب أو نزلت بهم نازلة من نوازل الدنيا ليرجوها ، فكأنهم يرجون إبليس ، ويتضرعون إلى الله أن يحميهم من شره .

وقد بث الكاتب فى خلال ذلك ، المعنى العام الذى أراد أن يجعله موضوع القصة ، فصور الرجل على أنه ضحية للقدر يستحق العطف . وصور الناس فى انقلابهم عليه بأنهم وحوش ، فقدوا شخصياتهم الآدمية ونزلوا إلى الدرجة الحيوانية ، إلى أن ختم القصة بقوله : « وهكذا تعمل دائماً الأثرة والأنانية الإنسانية بغريزتها ، فتستفيد من الشخص حياً إلى أقصى درجة تريدها ، ثم تفترسه افتراس الوحوش ، ومن ثم تقيم الولائم حول ضريحه تأكل من عظمه ولحمه وجلده بقدر ما تستطيع ثم تلعنه لعنات الأبالسة والشياطين » .

وفى الصياغة الثانية أدرك الأستاذ محمود تيمور أن الحملة على الناس بتلك المثابة تخل بالسياق الفنى بخطابيتها ونبو عباراتها عن الواقع ومنطق الأحداث، فحذف كل ذلك ، كما حذف كل ما يتعلق بشخصه فى أثناء تنقلاته بين الضيعة والقاهرة وسؤاله عن الشيخ سيد وما جرى له . ووجه المعنى العام للقصة توجيهاً ملائماً لحوادثها ، إذ صور جهل الناس وأوهامهم ، وكيف تخلق تلك الأوهام من شخصية مريضة ولياً من أولياء الله الصالحين ، وختم القصة ختاماً آخر غير ذلك الختام ، إذ قال : « ومرت الأعوام على هذه الحادثة ، وبنى الفلاحون ضريحاً للشيخ سيد عرف بضريح الشيخ الأربعين أصبح كعبة الزوار من كل صوب وحدب يقصده من الناس من اشتد به الكرب أو نزلت به إحدى النوازل ، فيتبرك به متوسلا مستغيثا يطلب معونته ويرجو رضاه . . » وبهذا صار الموضوع مشبها لموضوع « عم متولى » .

ولعل اعتزاز الكاتب بهذه القصة وعدها أرقى قصصه فى ذلك الوقت ، كما قال فى رسالته إلى صديقه زكى طليمات ، لعل ذلك يرجع إلى ما بذل فيها من جهد موفق فى رسم شخصية « الرجل الأبله » وتحليل ما أحاط به

من وقائع وملابسات ، وتصوير أوهام الناس نحوه ، ولعله يرجع كذلك إلى طول نفسه فى القصة التى جاءت إرهاصاً لما تحقق له بعد ذلك من كتابة الروايات الجيدة .

ومن أحسن قصص محمود تيمور فى فترة النشأة آخر قصة فى مجموعة « الشيخ سيد العبيط » وهى قصة « خالة سلام باشا » ، برغم أنه لم يأت بها فى « الوثبة الأولى » وهناك قصص أخرى جيدة أهملها فى « الوثبة الأولى » وهى أجود من بعض ما فى هذه المجموعة المختارة .

نشرت الصحف نعى خالة الباشا هكذا :

« مصاب جلل ورزء عظيم ، توفيت إلى رحمة ربها البارة التقية صاحبة الصون والعفاف خالة صاحب السعادة السرى الأمثل محمد سلام باشا من موظفى الحكومة المصرية سابقاً ، ومن أكثر الثراة شهرة فى الأعمال النافعة توفاها الله فى قصرها بعزبتها بمدينة جرجا حيث قضت نحبها بعد داء أعيا نطس الأطباء . وسيحتفلون بتشييع جنازتها غداً من محطة العاصمة فى الساعة العاشرة صباحاً حيث تصل الجثة بقطار مخصوص فى منتصف الساعة التاسعة . وينتظر أن يكون التشييع حافلا بعليـــة القوم لمكان الفقيدة وخالها[1] فى قلوب الناس » .

والحقيقة أن القصر الذى توفيت فيه الفقيدة ليس إلا ( عشة ) مهدمة فى ضواحى جرجا حيث كانت تعيش فى فقر وبؤس ، وكان الباشا ينكرها ويحاذر أن يعرف الناس من أمرها شيئا . وكانت هى تتوسل إليه ليجود عليها بشىء ، وفى السنوات الأخيرة تبرع لها بخمسين قرشاً تتقاضاها من ناظر العزبة . وكان يخفى أمرها لأنها الصلة الوحيدة الباقية التى تصله بماضيه العابس المتجهم .

وشرح المؤلف الظروف التى نشأ فيها الباشا فقيراً بائساً وكيف تعلم فى إحدى مدارس القاهرة برعاية رجل كريم تكفل بتربيته حتى حصل على

---

( ١ ) هذا خطأ ، فالباشا ابن أختها .

الشهادة الابتدائية . وكان لهذه الشهادة شأن فى ذلك الوقت ، إذ تخول لصاحبها التعيين فى وظيفة حكومية ، وساعده الحظ فارتقى فى المناصب العالية بخطاً سريعة ، واستغل نفوذه فكون ثروة كبيرة ، وحصل على اللقب العتيد .

ويقص علينا المؤلف ذلك فى حوار ممتع بين جماعة من الأصدقاء يعرف بعضهم هذه الأسرار .

ويقول أحد الأصدقاء ، وقد سأله آخر عن سر اهتمام الباشا بخالته فى مماتها ، فيقول : « إنه يفعل ذلك فى سبيل الأبهة والعظمة . إن القرش الذى كان يبخل به عليها فى حياتها سيصرف أضعاف أضعافه مئات وآلافاً من المرات عليها فى موتها ، وغايته من ذلك السعى وراء العظمة الكاذبة التى اعتاد أن يجرى خلفها طوال حياته والتى لا يعرف سواها لإسعاد نفسه فى هذه الحياة » .

وفى القصة وصف دقيق ناقد لمظاهر الفخامة فى الجنازة والمأتم الكبير وما كان إذ ذاك من عادات سخيفة فى تشييع الجنازات ، ويعنى الكاتب عناية خاصة باهتمام « الباشا » وبتلك المظاهر ويعد رجال الشرطة الذين أمرت الحكومة بأن يسيروا أمام الجنازة ، ويحتج على قلتهم ، إذ صرحوا له باثنين من الفرسان وأربعة من المشاة فقط ، على حين أنهم صرحوا لجنازة « باشا آخر » بعشرة من الفرسان وعشرين من المشاة . . وقد أوحى إلى سكرتيره الخاص أن يكتب فى الصحف ضمن ما نشر عن تشييع الجنازة أنه « كان يحف بنعش الفقيدة الجليلة ثلاثون من الفرسان وأربعون من المشاة » .

وعنى الكاتب كذلك بتصوير ما أنفقه الباشا فى كل ذلك ، وهو شىء كثير ، ليبرز المفارقة بين شحه على الفقيدة فى حياتها وإسرافه فى الإنفاق على مماتها ، وينهى القصة بهذا الحوار الدال بين خادم عجوز ومعاون « الدايرة » قال الخادم :

— والله ياسيدى لقد شاهدت المرحومة وهى تبيع « زعازيع القصب » للأطفال فى ضاحية جرجا ، فلا أدرى لماذا يقيمون كل هذا من أجلها . .

أأكون قد خرفت لا أعلم ما أقول أو عميت أرى ما لا يراه النـــاس ؟

فدنا منه المعاون وأسر إليه قائلا :

– كلا ، فأنت على حق يا عم بيومى . ولكن الباشا يريد ذلك ، وإرادة الباشا فوق العين والرأس .

وفى مجموعة « الشيخ جمعة » قصة بعنوان « الست تودد » تصور مثل هذا الموضوع من حيث المفارقة بين غنى الأغنياء الفاحش وعوز أقاربهم وبخلهم عليهم وتنكرهم لهم .

وقصة « خالة سلام باشا » تمتاز بالتناسب بين عناصرها من رسم الشخصيات والحوار والجو والفكرة والحادثة ، كما تظهر فيها المعالجة الفنية الممتازة .

وآخر كتاب أصدره محمود تيمور فى فترة النشأة ، هو « رجب أفندى » وهو يتكون من قصتين طويلتين ينحو فيهما منحى التحليل النفسى لشخصيات مريضة نفسياً من الطبقة الشعبية والمتوسطة ، ويتجه فى بنائهما نحو التكوين الروائى . نشرت أولاهما « رجب أفندى » فى عدة حلقات بجريدة « البلاغ » وقد ظهر الكتاب سنة ١٩٢٨ .

ظهرت موهبة محمود تيمور القصصية منذ أن بدأ الكتابة الواقعية ، ظهرت فى الوهلة الأولى أو « الوثبة الأولى » كما سماها فيما بعد ، وإن كانت تنقصه – وقتذاك – التجربة العميقة الواسعة التى تمده بالانفعال والتأثر ، فكان همه اصطياد الحادثة أو الشخصية وتناولها بغير انفعال عميق . وهو حقاً يمتاز منذ الوهلة الأولى بما وصفه به الدكتور هيكل : خيال رائع ، وقوة فى الأسلوب ، وجمال فى المعانى ، وهو خيالى بطبعه وبقراءته الرومانسية وتأثره بها فى البدء ، وبشغفه بقصص ألف ليلة وليلة والحواديت التى كان يستمع إليها من العجائز والخدم . وقوة أسلوبه تتمثل فى انطلاقه الطبيعى متأثراً بالأساليب العربيـــة وبما جد من الكتابات الحديثة وخاصة الواقعية التى لا تأبه بالزخرف اللفظى ، وقد تطور أسلوبه ولغته بعـــد ذلك حتى عنى

أخيراً بالجزالة وفصاحة المفردات ، مما يجاوز به أحياناً ما يرتضيه المعاصرون الآن فى الصياغة القصصية .

أما جمال المعانى فمصدر صفاء نفسه وطبيعته الفنية وما استوعبه من ثقافة عصره العربية والغربية ، ونضيف إلى ذلك ما أوتيه من دقة الملاحظة والوعى بما حوله حتى لا تفوته أدق التفصيلات فيما يصوره . وقد رصد ما أحاط به فى طبقته ، وسعى إلى الطبقات الأخرى يتعرفها ويدرسها ، وقارئ قصصه يجزم بأنه كان مجتهداً فى ذلك كل الاجتهاد . وقد توافرت له بعد فترة النشأة التجربة الناضجة والنظرة الإنسانية الشاملة .

والمعروف الآن أن الأستاذ محمود تيمور غير رأيه وطريقته فى الحوار حتى أصبح يلتزم الفصحى . كان رأيه وطريقته فى البدء كما قال فى مقدمة مجموعته الأولى وهو يتحدث عن أمور عنى بها أولها المذهب الواقعى الذى ينحو فيه نحو إميل زولا « أما الأمر الثانى فهو استعمالى اللغة العامية فى حوار بعض القصص » إلى أن يقول : « والرأى المعروف فى ذلك أن الحوار ( أى المحادثات ) يجب أن تكون بلغـة المتكلمين لأن ذلك أقرب للواقع والحقيقة . فإذا كانت القصة مصرية وجب أن يكون الحوار باللغة المصرية أى باللغة العامية » وإلى أن يقول : « وكما أنه وجد من الناس من قام فى وجه المذهب الواقعى يحاربونه فى سبيل نعرة الأدب والشرف فقد وجد أيضاً من قام يعارض ويمانع فى استعمال اللغة العامية فى الحوار القصصى بقصد المدافعة عن اللغة العربية . ولكن الدفاع عن اللغة العربية والعمل على نشرها وترقيتها لا ينافى استعمال لغة الكلام — الموجودة الآن بحق والتى نتكلم بها جميعا — فى الحوار » . وبعد أن يشير إلى أن ذلك متبع عند مشاهير كتاب الغرب ، وبعد أن يعبر عن أمنيته فى أن تلتقى يوماً لغة الكلام بلغة الكتابة ، يقول : « وبما أن هذا المذهب جديد فى مصر فلم أشأ أن أعممه فى كل قصصى وهى تجربة أرجو أن أكون ناجحا فيها » .

والواقع أنه نجح فى كتابة الحوار المعبر عن الشخصية سواء فى الحوار العامى والفصيح ، وقد تقدم فى ذلك واختلف فيه عما رأينا فى قصص عيسى

عبيد وشحاتة عبيد . ومن توفيقه فى الفصيح أنه اقترب به كثيراً إلى الكلام العادى وضمنه أحياناً بعض الكلمات الدارجة .

وقد كتب عنـــه عقب ظهور المجموعات الأولى بعض المستشرقين كتابة تشتمل على بعض المجاملة والتشجيع ، وتعبر عن الاستبشار بظهور فن قصصى فى الأدب العربى الحديث يصور البيئة المصرية ، وفيها إلى جانب ذلك نظرات فاحصة .

كتب المستشرق الروسى « اغناطيوس كراتشفوفسكى » عن مجموعة « الشيخ جمعه » فى رسالة خاصة إلى المؤلف : « قرأت ما جادت به قريحتكم الوقادة هذه المرة بكل إمعان وتدقيق ، ورأيت فيه صفحة جديدة من الآداب العربية الحاضرة ما كنت أتصور إمكان إيجادها وقت زرت مصر المحبوبة من مدة خمسة عشر عاماً . ولكم الحق فيما كتبتم فى المقدمة من سيركم فى الطريقة الجديدة غير المطروقة من قبل . . . وقد شممت رائحة الأقصوصة العربية الوطنية وقت قراءتى « لما تراه العيون »[(١)] من أول وهلة ، وتكدرت كثيراً من انقطاع هذه السلسلة واختطاف صاحبها بيد المنية القاسية »[(٢)] .

وكتب المستشرق الإنجليزى « المستر كرنكو » عن مجموعتى « جمعه ومتولى » فى رسالة خاصة إلى المؤلف : « قرأت ضد عادتى الكتابين فى يوم واحد من أجل اللذة التى وجـــدت فى القراءة ، فأهنئكم باختراع فن الأقصوصة . كل قصة كالتصوير الشمسى تصور بالحقيقة الحياة فى مصر اليوم . وإن كان رأيى صحيحا أظن قصة عم متولى أحسن قصة فى المجلدين ، فكأنى أحب بنفسى هذا العم متولى مع ذكره لأيام عزته فى عسكر المهدى ورجائه فى رفعة الإسلام بواسطته وإن لم يكن إلا حلماً لذيذاً »[(٣)] .

---

( ١ ) لمحمد تيمور .

( ٢ ) « الشيخ سيد العبيط » — ص ١٩٧ .

( ٣ ) المصدر السابق — ص ١٩٩ .

أما المستشرق الألمـــانى « أ. شادة مدير دار الكتب المصرية سابقا » فقد ألقى محاضرة عن المجموعات الأولى فى مؤتمر المستشرقين باكسفورد صيف عام ١٩٢٨ ، ونشرها المؤلف كمقدمة لمجموعته « الحاج شلبى » قال فيها المستشرق عن محمود تيمور : « وقد نهج فى كتاباته منهجين ، منهج الكتاب الطبيعيين أصحاب المذهب الواقعى ( كزولا ) ومنهج الكتاب النفسيين أصحاب التحاليل النفسية ( كبول بورجيه ) . هذا فضلا عن اقتدائه بأخيه المرحوم الذى يحفظ له فى قلبه كل إجلال . وإنه ككاتب أقاصيص يميل إلى موبسان وتشيكوف بصفة خاصة » وقال بعد أن قارن إسهاب المؤلف بالإسهاب فى وصف أبطاله برواية التلميذ لبول بورجيه : « وإنى لا أريد هنا أن أبحث فيما إذا كان غرام المؤلف بالإسهاب فى وصف الوسط إلى حد التبسط فى كثير من الأحيان هو المنحى الذى يجدر بالكاتب القصصى سلوكه أم لا » وقال : « ويشعر المؤلف طبقا للفكرة السامية التى يعتقدها منذ صباه فى مهمته ككاتب أديب بأنه مكلف أن يحمـــل أمام أعين مواطنيه صفحة من أغلاطهم ونقائصهم . ولكن هذه النزعة يقل ظهورها عنده بقدر ما تزداد عند أخيه الذى كثيراً ما دفعته غيرته الإصلاحية لأن يكون أقرب إلى المعلم منه إلى الأديب » ثم يقول فى الختام : « وإن من المرغوب فيه أن يحاول محمود كتابة الروايات ، فلا شك أن لديه العدة اللازمة ، بل ربما ظهر إسهابه فى وصف الشخصيات أكثر بهاء فى الرواية منه فى القصة » .

وكانت الصحف والمجلات المصرية العربية والإفرنجية تستقبل هذه المجموعات بكلمات قصيرة ، فيها تحيات ، وفيها أحكام خاطفة ، كالمقتطفات التى نقلناها فيما تقدم ، ولكن القصص لم تظفر بتقييم صحيح فيما عدا محاولة نقدية للدكتور حســين فوزى بجريدة الفجر ، حتى فيما بعد حينما ألفت عن محمود تيمور كتب وكتبت عنه مقالات نقدية . لم أر فى أى منها عناية كافية بالقصص الأولى فى شكلها الأول ، بل وجه الاهتمام إلى إنتاجه المتطور

بعد هذه الفترة ، فإن ذكر شيء من القصص السابقة فإن تقويمها يقوم على أساس المعالجة أو الصياغة الثانية .

ولعل محاولتى هنا سدت شيئاً من هذا النقص فى الكتابة عن هذا الكاتب الذى أخلص لفنـــه طول حياته ، وأثرى أدبنا القصصى بما لم يفعله كاتب آخر .

# محمود طاهر لاشين

## ١٨٩٥ – ١٩٥٤

نشأ محمود طاهر لاشين فى أسرة من الطبقـــة المتوسطة فى حى شعبى بالقاهرة هو حى السيدة زينب ، وتلقى التعليم الابتدائى بإحدى مدارسه وهى مدرسة محمد على الابتدائية ، ولمـــا أتم هذه المرحلة لحق بمدرسة قريبة من الحى هى مدرسة الخديوية الثانوية . ثم تخصص فى دراسة الهندسة بمدرسة المهندسخانة العليا ، وتخرج فيها ، وعين مهندساً بالحكومة فى مصلحة التنظيم بالقاهرة ، ورقى إلى أن وصل إلى درجة « مدير عام » ثم أحيل إلى المعاش فى أواخر سنة ١٩٥٣[١] قبل أن يبلغ الستين ، إذ طلب الإحالة وهو فى الثامنة والخمسين من عمره ، وحسبت له السنتان الباقيتان . وقد أراد أن يتفرغ للإنتاج الأدبى . ولكن القدر لم يمهله ، إذ توفى بعد ذلك بشهور فى أبريل سنة ١٩٥٤ . وقضى شبابه عزباً ، فلم يتزوج إلا متأخراً فى نحو الخامسة والأربعين ، ولم يعقب أولاداً .

يستدل الأستاذ يحيى حقى بكلمة « لاشين » على أنه من أصل تركى ، إذ يقول :

« ولاشين كلمة تركية من أصل فارسى معناها الصقر الأبيض ، وقد كان يتسمى بها أحد حكام المماليك فى مصر ، هذه دلالة على أنه من أصل تركى جركسى ، وأمه أيضاً من أصل غير مصرى . . أما هو – الجيل الثالث – فابن بلد مصفى ، عجينة من طين مصر وماء نيلها . . أسرته كل

---

( ١ ) ذكر الأستاذ يحيى حقى أنه أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٤ ( فجر القصة – ص ٨٤ )

أفرادها معروفون بقدرتهم البارعة فى رواية ما يمر بهم أو يسمعونه من حوادث حتى كأنك تشهدها وإن لم تحضرها ، إلى هذا المنبع ترجع سليقته القصصية »[1] .

عرف بين أصدقائه بالمرح والدعابة وخفة الظل وطلاقة الحديث ، يسترسل فى كلامه على طبيعته ، يقول كل ما يريد أن يقوله فى ظرف وأدب ، ويتقبل ما يقال له بسماحة وسعة صدر . وكان من أبرز أعضاء « المدرسة الحديثة » التى سبق الحديث عنها ، ولعله كان أبرز سمارها وأحبهم إلى قلوب زملائه . وإذا كان « أحمد خيرى سعيد » أكثرهم حديثاً عن أدباء الغرب ومذاهبهم الأدبية فقد كان طاهر لاشين أملحهم حديثاً وفكاهة.

مهندس شاب موظف ، توفر له وظيفته حياة مادية لا بأس بها فى ذلك الوقت الذى كان يعتبر الموظفون فيه طبقة متوسطة ممتازة مادياً واجتماعياً ، وله إلى جانب الوظيفة إرث أضاف إليه جديداً ، فلم يكن مسرفاً ، ولم يكن مقتراً .

نشأ صغيراً فى تلك الحال المتوسطة ، ولكن هذه الطبقة كانت لها تطلعات إلى الطبقة الأعلى منها ، وكانت تطلعات صاحبنا تكاد تنحصر فى التعبير الأدبى . وعم يعبر ؟ لقد تعلق كسائر أفراد المدرسة الحديثة بأدب الغرب القصصى الذى اقترن ازدهاره أو قام هذا الازدهار على تصوير الحياة الواقعية بما فيها من تناقضات ومفارقات ، فالتفت إلى واقع مجتمعه كى يفرغ انفعاله به فى شكل مماثل للشكل الغربى . وهو مهندس فى مصلحة التنظيم ، يجوب شوارع القاهرة وحواريها وأزقتها ، ويتأمل بيوتها ومبانيها العتيقة وسكانها وأخلاقهم وعاداتهم وكلامهم ، يحادث الناس ويختلط بهم ويتعرف آلامهم ونوازعهم وأسرارهم ، ويبادلهم الروح الطيبة والسخرية الظاهرة التى تعلو على التعاسة الخفية ويختزن من كل ذلك مادة قصصه .

يروح ويغدو بين تلك الجولات النهارية وبين صحبه الأدباء فى « قهوة

---

( ٢ ) فجر القصة المصرية — ص ٨٤ .

الفن » وأحاديثهم عن ديكنز وثيكرى وتشيكوف وجوركى ، ويفيض على الزملاء بنوادره ونكاته ، ويملأ مجلسهم ضحكات وقهقهات ، كأنه مبعوث إليهم من قبل « أولاد البلد » الذين يعايشهم بالنهار .

وتخطر له فى خلال ذلك أفكار القصص ، قد توحيها إليه قراءاته ، وقد تنبع من صور المجتمع الذى يضطرب فيه ، فيعمل فكره فيها على مهل و « يتأنى فى إعداد هيكل قصته أو ( تصميمها ) – شأن المهندس الدقيق الذى يعمل حسابه لكل كبيرة وصغيرة – وبعد أن يضع هذا ( التصميم ) يمضى فى بناء أساسه ثم فى تشييد بنائه الكامل ، متحاشياً العجلة ، وإن كفته ثلاث جلسات لكل قصة فى أغلب الأحايين ، وهو لا يحفل بهذا الوقت وإنما يعنيه أن يؤدى واجبه الفنى فى الوقت المناسب ، ويعنيه أن يستعين بكل خبرته وملاحظاته فى إتمام واجبه على أسلم وجه »[1] .

تؤرقه هموم اجتماعية ، لم يلتفت إلى السياسة وانتكاساتها فى البلاد ، بل أولاها ظهره وراح يتأمل المجتمع ، فيسوءه الثالوث العتيد « الفقر والجهل والمرض » الذى توطن فى البلاد وانصرفت عنه عيون السياسيين ومكن له المحتلون ، فمزج الفن بالإصلاح ، كما يقول الدكتور أبو شادى : « والمتأمل فى قصصه الصغيرة الجميلة التى يضمها هذا المجلد ، وفى غيرها مما يظهر تباعاً فى كبريات مجلاتنا ، لا يفوته أن يدرك مبلغ تأثره الكبير بأمثال ديكنز وترجنيف ودستوفسكى من أعــلام القصصيين فى الغرب – أولئك الذين مزجوا الفن القصصى برسالة الإصلاح الاجتماعى ، تلك رسالته يحن دائماً إلى بثها متمذهبا بالمذهب الواقعى ، ويلوح أنه يشعر بعبء مسئوليته الأدبية الإصلاحية ، فهو يتريث فى استجماع ملاحظاته من صور الحياة – حياة الطبقتين الوسطى والسفلى على الأخص بحسناتها وعيوبها – ثم يبذل مجهوده الفنى فى حبك قصته مازجاً المزاح بالجد ، متوخياً الدقة فى التعبير الفكهى ،

---

( ١ ) « يحكى أن » لطاهر لاشين – ص ٥ من مقدمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى .

وهى طريقة كاد ينفرد بها بين كتابنا القصصيين ولا يحاكيه فيها غير القصصى المجيد يحيي حتى الذي ابتدأ يؤلف بعده بقليل »[1] .

وهو مصرى أصيل ، برغم تركية أجداده التى تلاشت بأرستقراطيتها وعنجهيتها قبل أن تصل إليه ، تجري فى دمائه روح الشعب المصرى الذى يتغلب على آلامه بالفكاهة والمرح والسخرية حتى من نفسه .

كان الشعب مغلوباً على أمره ، يدرك ماهو فيه من بؤس وسوء حال ولكنه لا يجد ما يتذرع به غير القناعة والرضا بالمقسوم ، شعب يمرح وهو يشعر بمأساته ..

وكذلك كان طاهر لاشين ، أحياناً يمرح ويداعب ويتفكه ، وأحياناً يحزن ويأسى على الكوارث ، وإن كانت الناحية الأولى هى الغالبة على قصصه . وهو فى الناحيتين هادئ متفائل لا يثور أو لا تثور أشخاصه ، كما يقول الأستاذ حسن محمود : « فلفن الأستاذ طاهر لاشين جانبان ، أولهما وهو الغالب عليه ، جانب الدعابة البريئة والثانى جانب التأثر والشفقة ولكنهما تأثر وشفقة لا يذهبان بعيداً ولا يدفعان إلى الثورة ، بل هما تأثر المتفائل بالحياة وشفقته ، فالحياة خلقت من نعيم وشقاء ، وأناس الأستاذ طاهر لاشين ينعمون ويشقون لأنهم جزء من الحياة وهم يرجون الأجر والثواب إن لم يكن فى هذه الحياة ففى الحياة الأخرى ، وتلك الاستكانة الظاهرة تحملنا على أن نكون أقرب إلى محبتهم وإن لم تدفعنا إلى احترامهم .

« ولذلك لا نجد فى فن الأستاذ طاهر لاشين تلك الألوان المظلمة التى نجدها فى فن بعض الكتاب الأوربيين ولا يجب أن نلومه على ذلك ، فليس ذلك مجاله ، وليس من طبيعته ، والواقع أن هذه الألوان المظلمة لم تظهر بعد فى الفن القصصى ، وقد نغتبط لهذا الأمر ففيه دليل على أن الشقاء الاجتماعى لم يبلغ فى هذا البلد حداً يدفع إلى اليأس والتمرد أو هو بلغ هذا الحد ، ولكن البركان لا يزال ساكناً .

---

(١) يحكى أن لطاهر لاشين ص ٣ من مقدمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى .

« ولكن إذا كان الأستاذ طاهر لاشين خلا لحظة من تلك العوامل التى توقفه على أعماق الشقاء وتلقى على الحياة نقاباً أسود فهو مع ذلك ذو نفس بوهيمية وقفت على دقائق الشقاء البهج والأثمال الراضية والجوع الباسم ، ومن هنا كان وصفه للحياة الفقيرة دقيقاً وحياً ونافذاً » (١) .

وهذه النفس البوهيمية تنعكس على المبالغات الفكاهية التى سنراها فى القصص ، وهى من سمات « أولاد البلد » القاهريين المنبهجين فى شقائهم ، المبتسمين برغم الجوع ، ومن خلال الأثمال — نرى تلك المبالغات على قلم طاهر لاشين ، أحياناً تأخذ طابع الفن « الكاريكاتورى » المعبر ، وأحياناً أخرى نجـــدها قاصدة إلى التطرف الذى لا يعنى إلا مجرد تلاعب تسنده القهقهات العالية .

يحدثنا الأستاذ يحيى حقى عن ثقافته الأدبية — فى جملة ما يحدثنا به عن المدرسة الحديثة ، ويحيى حقى نفسه من هذه المدرسة ، يقول :

« أميل إلى الاعتقاد بأن أعضاء المدرسة الحديثة مروا فى مرحلتين :

« الأولى : مرحلة اتصال ذهنى بالأدب الفرنسى والإنجليزى . فقد تعلموا فى مدارسهم هاتين اللغتين ، وقرأوا فى المدرسة أيضاً مؤلفات كبار أدبائهما ، مثل شكسبير وثاكرى وموريسون وكارليل وسكوت وستيفسون وديكنز من الإنجليز ، وكورنيل وراسين وموليير ولافونتين وبلزاك وهوجو ودوماس ( الأب والابن ) وفلوبير وموباسان من الفرنسيين ، ثم قادهم جوعهم الثقافى إلى ارتياد آفاق أخرى ، فقرأوا لكتاب يجذبونهم لما فى حياتهم من مآس أو لقدرتهم على البهلوانية ، فكانت على مائدتهم تتردد أيضاً أسماء جوته وأوسكار وايلد وادجار آلان بو وهنرى فيرلين ورامبو وبودلير ، بل قرأوا فى الأدب الإيطالى مؤلفات بيراندللو وترجموا له ، والصابرون منهم يطوفون أيضاً بجحيم دانتى ، فإذا ضاقوا وطلبوا الفكاهة قرأوا مارك توين وبوكاشيو ، وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ أو المتنبى . .

---

( ١ ) « حواء بلا آدم » لطاهر لاشين — ص ١٠ و ١١ من مقدمة حسن محمود .

ولم تكن أسماء أعلام النقد تشغل مكاناً كبيراً فى حديثهم ، وكان التعصب لكاتب لا لمذهب ، هذه هى مرحلة الغذاء الذهنى .

« الثانية : انتقلوا منها إلى مرحلة أخرى أسميها مرحلة الغذاء الروحى التى حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرارة الشباب ، انتقلوا إلى هذه المرحلة الثانية حينما قرأوا الأدب الروسى وبهرهم جوجول وبوشكين وتولستوى ودستوفسكى وترجنيف وارتزباتشيف وأخيراً جوركى ، فهذا أدب يتحدث بحرارة وانفعال شديد عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسى الحياة ، والإيمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد ، يحدثهم عن الصلاة والتراتيل ، وعن الخمر والبغاء ، والجريمة والعقاب ، والقديسين والشياطين ( الشيطان نفسه بطل يظهر فتراه العين فى قصة إخوان كرامازوف ، الفلاح الساذج بطل تورجنيف ، والتلميذ الفقير الجائع بطل عند دستوفسكى ) ودهشوا حين رأوا هذا الأدب – إلى جانب حفاوته بدراسة النفس البشرية والمشكلات الاجتماعية ، ليس بأقل حفاوة فى وصف الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها ، كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملتهب العاطفة ، المحروم من الحب . لذلك لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة ، وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة الحديثة ، ولما كان أغلب أعضاء هذه المدرسة يتقنون الإنجليزية خيراً من الفرنسية ، فقد كان من حسن الحظ أن الإنجليز عنوا أكثر من الفرنسيين بترجمة الأدب الروسى ترجمة دقيقة غير مقتضبة ، هذا على الرغم من أن دستوفسكى وتورجنيف عاشا فى باريس زمناً لا فى لندن »[1] .

وأعقب أولا على تأثر القصة المصرية بالأدب الفرنسى ثم الأدب الروسى – بما رأيناه من تأثر محمد تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمود تيمور

---

( ١ ) « فجر القصة المصرية » – ص ٨٠ و ٨١ و ٨٢ .

بالأدب الفرنسي ، وإن كان الأخير تأثر إلى جانب ذلك بالأدب الروسي .
ثم أقول إننا نستطيع أن نتبين في قصص محمود طاهر لاشين تأثير « بوكاشيو » في التسلل إلى الخفايا الجنسية والخيانات الزوجية وفضح أساليب الدجالين من المتظاهرين بالدين والأخلاق وتأثير « ديكنز » و « مارك توين » في المبالغات ( الكاريكاتورية ) والفكاهات ، وتأثير تشيكوف وجوركي في التغلغل إلى أعماق النفس الإنسانية وتصوير ما في المجتمع من تعاسة وشقاء . وله « اقتباسات » صرح بأحدها في إحدى القصص كما سيأتي .

ويشير الأستاذ يحيى حقي بقوله : « وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ والمتنبي . . » إلى أن أعضاء المدرسة الحديثة لم يكن لهم اهتمام بالأدب العربي القديم ، وهذا حق ، ولكن أسلوب طاهر لاشين بالذات يقطع بأنه كان وثيق الصلة بهذا الأدب ولو – على الأقل – عن طريق أدباء العصر الحديث أصحاب الأساليب العربية ، ففيه قوة التركيب العربي الجذل ، وأحيانا يضمن كلامه معاني من الشعر العربي المعروف .

على أن تأثره ، ســواء باتجاهات كتاب الغرب وخصائصه الفنية القصصية أو بخصائص الأسلوب اللغوي العربي ، إنما هو تأثر « مهضوم » أعني أن تلك المؤثرات امتزجت بأصالته التي لم يتخل عنها قط ، وبهذا تكون له أسلوب شخصي متميز .

بدأ طاهر لاشين يكتب القصص بعد محمود تيمور . وقد صدرت مجموعته الأولى « سخرية الناي » في أواخر سنة ١٩٢٦ ، لم يدون هذا التاريخ على الكتاب ، إنما استنتجته من الإعلان عنه في جريدة « الفجر » التي كانت لسان حال المدرسة الحديثة ، وقد كتبت الجريدة تقديماً له في العدد الصادر بتاريخ ٦ يناير ١٩٢٧ ، وظهرت المجموعة الثانية « يحكى أن » مع مقدمة للدكتور أحمد زكي أبو شادي في سنة ١٩٢٨ استنتاجاً مما ذكره الأستاذ يحيى حقي من أنها ظهرت بعد سخرية الناي بسنتين تقريباً[1] وقد نشرت

---

( ١ ) المصدر السابق– ص ٨٩ .

« الفجر » معظم قصص المجموعتين ، منذ العدد الثالث ( ١٩٢٢–١٩٢٥ ) حتى توقفت عن الصدور . وقالت « الفجر » فى تقديمها لسخرية الناى إنها كانت تود أن يكتب الدكتور حسين فوزى نقداً لها ، لولا أنه متغيب فى فرنسا . وعلى أثر ذلك توقفت الجريدة .

وكان طاهر لاشين يكتب فى الفجر – غير القصص – تعليقات فكهة تحت عنوان ( حديث المجالس ) يتناول فيها مختلف نواحى الحياة الجارية بأسلوب ساخر . وكان يوقع أولا باسم « محمود طاهر » ثم أضاف إليه بعد فترة « لاشين » .

وكتب محمود طاهر لاشين بعد ذلك قصة طويلة عنوانها « حواء بلا آدم » ونشرها سنة ١٩٣٤ وفى صدرها مقدمة للأستاذ حسن محمود ، ونشر سنة ١٩٤٠ مجموعة قصص قصيرة بعنوان « النقاب الطائر » مقدمة بقلم الدكتور حسين فوزى .

ونقصر حديثنا هنا على المجموعتين اللتين صدرتا قبل سنة ١٩٣٠ :

لحظت فيما نشر من قصص المجموعتين بجريدة « الفجر » أنها متداخلة فى الزمن ، بمعنى أن المجموعة الأولى لم تكتب وتنشر أولا ، ثم كتبت قصص المجموعة الثانية ونشرت بعدها ، بل رأيت قصصاً من الثانية نشرت قبل قصص فى الأولى ، بل نشرت قصص من الثانية قبل نشر المجموعة الأولى فى كتاب . ولحظت إلى جانب ذلك أن كلا من المجموعتين يشتمل على الجيد وغيره ، وبناء على هذا لا نعد المجموعة الثانية تطوراً أو ارتقاء لفن الكاتب بالنسبة للمجموعة الأولى . كل ما فى الأمر أن نسبة الجيد إلى غيره فى « يحكى أن » أكثر منها فى « سخرية الناى » .

قصة « سخرية الناى » التى بدأ بها المجموعة الأولى وسماها باسمها ، ليست – على ما أظن – من أوائل ما كتب طاهر لاشين ، إذ رأيتها منشورة فى « الفجر » بعد قصص كثيرة من المجموعتين وهى لا تمثل فنه القصصى ،

من حيث الواقعية الخالصة المسترسلة الأسلوب ، ومن حيث البناء الذى له أول ووسط ونهاية . إنما هى قصة يختلط فيها تصوير الواقع بالتحليقات الشاعرية الرومانسية والتأملات الفكرية العميقة ، كل ذلك فى أسلوب تظهر فيه الجزالة العربية التى لا تخلو من التلاعب والتكلف فى بعض التراكيب . وهى لهذا تصدم القارئ العادى والمستعجل ، ولكن القارئ الأديب المتمهل يحتسى محتواها رشفة رشفة فى لذة وعمق تذوق . يمثل الأول القارئ الذى كتب عليها — النسخة من دار الكتب — : « بايخة جداً » ويمثل الثانى الذى كتب فى آخرها : « عندما يجتمع القمر والنور ، ونسائم الروض الفاترة الرطبة ، وأنين الناى المكتوم ، يرسل فى أجواء الليل روعة لا يعرفها إلا أولئك الذين يعرفون آلام البشر » .

وأغلب الظن أن المؤلف كتب هذه القصة بعد أن تأثر بقراءة من جنسها جعلته يخرج عن الخط الذى يسير فيه .

تتكون القصة من خمس لوحات : تبدأ اللوحة الأولى بهذه المقدمة الفكرية : « من الأجسام جسم يضغط فيكسر ، وجسم يضغط فلا يكسر ، بل يلين فيتحور ، وجسم يضغط فلا يكسر ولا يلين فيتحور ، بل ينقى ويتبلور . كذلك النفس ، ضعيفها يكسر ، وخبيثها يتحور ، وقيمها ينقى ويتبلور . ومن النوع الأخير الأنبياء والعظماء . وعم وهدان » . .

وعم وهدان هو بطل القصة الذى « ضغطه » البؤس صغيراً ، ولاحقه شاباً ، ولازمه كهلا ؛ فهو « شريد حائر يسلمه الصيف اللافح إلى الشتاء القارس ، ويطوح به الريف العابس إلى الحضر الهازئ ، يطارده البؤس ويتعقبه الشقاء » .

وهذه اللوحة الأولى تصوير إجمالى لحياة البطل من حيث إنه لم يقض عليه البؤس فيموت ، ولم يدفعه إلى الانحراف فيكون لصاً أو قاطع طريق ، ولكنه تجسم أخيراً فى فلسفة « تستسخف ما كان ، وتستخف بما سيكون » فهو رجل لا يأسى على ماضيه ولا يأبه بالمستقبل ، وهو يرسل هذه الفلسفة فى الفضاء من ثقوب نايه أنغاماً فرحة حزينة مستسلمة للمكتوب .

واللوحة الثانية تمشي بنا على أرض الواقع هناك عند مدرسة الصنايع منطقة صاخبة لاغبة تكتنفها مصانع الحكومة عن اليمين ، ومصانع الأهالى عن اليسار ، تجاوب فيها المطرقة ، وتتعالى فى جوانبها قعقعة الحديد بين دوى الآلات المستمر كأنه همهمة الشياطين والمردة تزوم وتهترس » .

وتشتمل هذه اللوحة على صورة ساخرة من الواقع المصرى فى ذلك الحين ، إذ كانت الصناعة المصرية متخلفة تنحصر فى أشياء تافهة ، إذ يقول لنا بعد ذلك إن تلك المصانع « أهلية لأنها ليست حكومية ، لا لأنها لأهل مصر ، وإنما هى لأجانب من أمثال « أرمنيان وبترو ودارتانيان » .

والسخرية تقول : ليس كل ما هنالك مصانع أجنبية . فهنالك أيضاً مصانع أخرى مصرية للمصريين . . وتستمر اللوحة فى رسم « بائع المخلل » وما على عربته من البراميل المرصوصة المملوءة « باللفت الوردى والخيار الزمردى والليمون الكهرمانى » ورسم « بائعة المحشى » الواثقة من جودة بضاعتها ورخصها وثوق ( فورد ) من سياراته ومحركاته إلى حد أنها لا تزيد فى مناداتها على أن تقول فى هدوء : ( الطيب ياغشيم ) مع مد ياء الغشيم مداً رزيناً بعيداً عن أية مباهاة أو أنانية ، وكذلك باعة القلل والأباريق والأزيار والبلاليص . . يقول من خلال هذا التصوير وبين سطوره فى سخرية ممزوجة بالمرارة : هذه هى الصناعة المصرية !

وهذا المكان الذى ترسمه اللوحة الثانية لا يهمنا فى متابعة بطل القصة إلا أنه طريق إلى مكان آخر فى طرف القاهرة ، وهو ريف به مزارع ونخيل وأكواخ وتقوم فى بعض أرجائه دور كدور المدن وحوانيتها .

وفى هذا الريف يعيش « عم وهـــدان » ومن هنا تبدأ اللوحة الثالثة فى الوصف التفصيلى لعم وهدان ونشأته والسبب الذى دفعه إلى الهرب من مسقط رأسه ، يصفه بالطريقة الشائعة فى كتابة تلك الفترة ، وهى الوصف فى دفعة واحدة ، وهنا يتجلى فنه « الكاريكاتورى » المعبر ، يبدأه بشىء من التكلف فى التعبير فيقول فى تقديم البطل : « ولست مسئولا عن كائن من كان يشذ به خياله ، فيحسب أن سيجد ها هنا إنساناً له أكثر من رأس واحد ، وعينين اثنتين وتكويناً

كأى تكوين بشرى مألوف . بل هى رأس أقرب إلى الضخامة ، لولا شعرات بيض موزعة فى أنحائها لكانت أنموذجاً بديعاً للصلع ، تتقدمها جبهة خط فيها الدهر خمس خطوط صريحة لا يستطيع عم وهدان معها أن ينكر أنه ابن الخمسين ، ثم عينان عميقتان ضيقتان ، فوقهما حاجب ونصف حاجب ، وتحتهما لحية وشارب ، لا يحسد أحدهما الآخر على شىء ، فلكل منهما نصيبه الوافر من المشيب ، ولكل منهما الحرية المطلقة فى أن ينمو حسبما أراد . . . » ويحدثنا بعد هذا عن اضطهاد زوجة أبيه إياه وقسوة أبيه عليه ، مما دفعه إلى التشرد .

وها هو ذا عم وهدان فى اللوحة الرابعة قد وصل إلى هذا الحى الريفى حيث تقبله أهله وأكرموه بعد أن قدمه إليهم إمام المسجد الذى عطف عليه لما عرف شأنه . ووجد الرجل الشريد راحته وطمأنينته بين أهلى الحى الذين أنزلوه بينهم موفور الرزق والكرامة ، وراح يقضى أوقاته :

« إما ساهماً واجماً يفكر فى كل شىء ، أو عازفا على نايه يشدو ويتفنن ، وإما ناشطاً . . يجوس خلال الدور ، يقضى حاجة هذه من تلك ، ويبلغ رسالة تلك إلى هذه ، وقد لا يؤديها لأن الأطفال قد تشبثوا به ، فهو جالس بينهم يداعبهم ويلاعبهم كأنه طفل ذو لحية مستعارة . »

أما اللوحة الخامسة ففيها « فيلا » صغيرة أنيقة تقوم فى تلك الضاحية ، يقيم بها « سرى من سراة القاهرة ، بناها منذ عام وأنفق على رياشها وأثاثها بسخاء ، ولبث فيها مع زوجته ينتظران قدوم الولد الغائب بقلوب تنتفخ من سرور وفرحة كلما اقترب الميعاد » والولد غائب فى باريس حيث يطلب العلم . ولما أتم دراسته وظفر بالشهادة عاد إلى وطنه وأبويه «عاد الفتى يحمل العلم فى رأسه والهمة فى صدره ولكنه كان يحمل السل فى أمعائه» وعاش الفتى وأبواه فى دارهم الحلوية معذبين من جراء هذا المرض . وفى إحدى الليالى لمح المريض نور البدر من خلال الستائر « فاشتهى أن يقوم فينظره نظرة قد تكون الأخيرة ، وأن يملأ صدره من الهواء العليل يتزود به إلى قبره ، فأسنده والداه فيما بينهما . وكان إذ ذاك هيكلا عظمياً ، وسارا به فى بطء وهو يجرساقيه جراً ، ولكن خارت قواه قبيل النافذة فسقط مغشياً عليه ، فأسرع به إلى سرير . . ثم أسرعا ففتحا النوافذ ، على الهواء ينعشه ، وعلى ضوء القمر يعيده إلى صوابه . فدخل الهواء ودخل النور ، ولكنهما كانا يحملان أنغام الناى مرسلة متتابعة ، تستسخف ما كان وتستخف بما سيكون . . ومرت سحابة على وجه القمر . . »

نلحظ أن اللوحتين الثانية والخامسة ضعيفتا الارتباط بالقصة ، مما يجعل بناءها العام غير متماسك ، على خلاف بقية القصص فى المجموعتين . ولو صرفنا النظر عن هذا وعن الشاعرية الرومانسية فإننا نجد فى هذه القصة

بعض الخصائص لكتابة طاهر لاشين على وجه عام ، نرى السخرية الخفيفة أو المرح الذى يقف على عتبة السخرية ، ويحول دون إمعانه فيها روح إنسانى وميل إلى التعاطف . ونرى الأشخاص المستسلمين للقسمة والنصيب ، ونرى التعبير الأدبى الذى يجمع بين « كلاسيكية » اللغة وأصالة الكاتب بحيث يتكون من الأمرين أسلوب شخصى متميز ، وذلك برغم ما فيه من بعض الأخطاء اللغوية التى نلحظها فى النصوص المتقدمة ، كتأنيث الرأس مثلا ، وبرغم بعض العبارات التى تستهويه فتبدو متكلفة لا تضيف جديداً من الدلالة ، وسنرى الأسلوب فى بقية القصص يسلس ويخضع لمقتضيات القص ، وإن كان يظل محتفظاً بالقوة التعبيرية والتميز الشخصى .

ونرى كذلك فى هـــذه القصة ما نراه يتكرر فى كثير من قصص المجموعتين ، من وصف بيوت الفقراء والعمال ، إذ يقول عندما ينتقل من وصف حى مدرسة الصنايع إلى الحى الريفى : « ونحن فيها أقرب ما نكون إلى مستقر البطل ، بيننا وبينه قنطرة خشبية طويلة عريضة ملتوية تنحنى حتى يمر تحتها أتلع القطارات جيداً ، وحتى ليشرف المرء فوقها على بيوت العمال ، حقيرة قذرة بأوسع معانى القذارة والحقارة ، متساندة بعضها إلى جانب بعض فى ذلة ومسكنة جهة الشرق ، تقابلها فى الغرب تلال من تراب الفحم متجهمة عابسة كأنها رمز حياة التعساء » .

واهتمامه ببيوت الفقراء والعمال فى أحياء القاهرة الشعبية وقذارتها وتداعى بنيانها وتكدس السكان فيها ، إنما هو من تجربته كمهندس تنظيم ، وهو يبث فى الوصف من روحه الإنسانى كأديب مرهف الحس اطلع على تصويرات مماثلة فى أدب الغرب وخاصة فى الأدب الروسى .

ووصف طاهر لاشين بوجـــه عام وصف مجنح . . إن صح هـــذا الوصف ، أعنى أنه يؤدى أغراضاً تعبيرية غير مجرد الوصف كما ترى فى وصف بيوت العمال المتقدم ، ففى نعتها بالتساند مع الذلة والمسكنة إيماء إلى ما يكون عادة بين هذه الطبقة من التعاون وما كان يفرضه عليهم الواقع السيئ من المذلة والمسكنة . ثم انظر إلى ما يقابل هذه البيوت من تراب الفحم العابس الذي يعكس حياة التعساء .

ويبدو لى من بدايات طاهر لاشين الموفقة فى كتابة القصة أنه لم ينشر إلا بعد أن وثق بنفسه ، ولعله فعل مثل ما حدثنا به شحاته عبيد فى مقدمة مجموعته من أنه كتب قبل القصص التى نشرها قصصاً أخرى أهملها . وذلك على عكس كاتب مثل محمود تيمور أسرع بنشر أوليات إنتاجه . ومما يتصل بذلك ما قاله أصدقاء طاهر لاشين من أنه كان يتريث قبل أن يكتب ، فلا يبدأ فى كتابة القصة إلا بعد أن تنضج فكرتها فى ذهنه ، ثم يتريث فى الكتابة فلا يتم القصة فى جلسة واحدة ، على نحو ما تقدم فيما نقلناه من مقدمة الدكتور زكى أبو شادي .

يقول الأستاذ حسن محمود — وهو صديق طاهر لاشين عرف فنه القصصى منذ نشأته — إن طاهر لاشين لم يكن من الكتاب الذين أمضوا فترة طويلة فى المران على صنعة الكتابة قبل أن يصير لهم جمهور « فإن مجهوده الأول فى القصة ، ولعلها قصة ( فى قرار الهاوية ) كان مجهوداً بارزاً جعله فى طليعة كتابنا القصصيين »(١) .

و« فى قرار الهاوية » هى القصة الثانية فى المجموعة الأولى « سخرية الناى » وهى قصة جيدة فعلا سننظر فيها مع نظائرها فيما يلى بعد .

وأنقل هنا قصة « يحكى أن » باعتبارها تمثل خصائص فن الكاتب ، وهى من أجود قصصه ، ولم أستطع أن أحكم بأن هذه القصة أو غيرها من القصص الجيدة أحسن القصص جميعاً ، فقد كان يجذبنى هنا شىء وهناك شىء آخر ، مما يرجح هذه أو تلك ، هذه هى قصة « يحكى أن » أولى قصص المجموعة الثانية المسماة بها :

يحكى أن غزالا عطش مرة فورد عين ماء فى بئر عميقة ليشرب منها ، فلما شرب حاول الطلوع فلم يقدر ، فنظر إليه ثعلب من فوهة البئر وقال له : لماذا لم تتبصر فى الطلوع قبل ورود الماء ؟ . . .

وماذا بعد ؟

أما بعد ، فإن الآنسة نعمات رأفت لا تصحو من نومها قبل الساعة التاسعة صباحاً فإذا

---

(١) « حواء بلا آدم » — ص ٧ من المقدمة .

ما استيقظت تثاءبت ، ثم تمطت ، وشرعت تنكمش وتنبسط على هذا الجنب تارة وعلى الآخر تارة أخرى كسمكة «ورق الميكا» التي كنا – ونحن صغار – نجدها في لفائف الشوكالاتة . أو تستوي على ظهرها فتمد ذراعيها إلى مؤخر السرير تعبث بقوائمه الرفيعة على نحو ما تصنع عازفة على قيثار . وهكذا حتى يروقها أن تنهض فتنهض أو حتى تتبرم والدتها فتضطرها إلى النهوض . . على أن نعمات كانت اليوم أكثر استسلاماً إلى تراخيها وما فيه من حركات وسكنات . إذ كانت تستمتع بذكرى ليلة الأمس وتخشى لقاء أمها من أجل ليلة الأمس أيضا .

ما كان أجملها ليلة . في الزورق الصغير ذي الوسائد المريحة ، ومصباح البترول الخافت الضوء يتذبذب من السقف الواطىء المصنوع من نسيج القلوع ، والنسيم الهين اللين يسير بالزورق في هوادة والموجات اللاعبة المداعبة تؤرجحه في رفق الإخوة يؤرجحن مهد أخ حبيب . والقمر بما يرى قرير عين يرنو باسما ويسرف فيما أوتيه من فتنة وبهاء .

ورشاد إلى جانبها يلف خصرها بذراعه ويريق في أذنيها حديثاً مريئاً عن الحب وبهجة الحياة ، ويبرهن على ما يقول بتجاريبه ومغامراته في باريس ، ثم يدمغ البراهين بقبلة حارة أو ضمة قاسية تشعر الفتاة لأيهما بمثل مس الكهرباء . . وكانت الساعات تتراكض في غفلة منهما حتى انتصف الليل فجأة بهما . .
وبمعونة هذه المعادلات انحلت مشكلة المشاكل في حياة الشابة . .

نعمات الآن في الثانية والعشرين . وقد جاءتها الخاطبات الكثيرات بالخاطبين الكثيرين ولكنها – على لسان أمها ورغم إرادة أبيها أحياناً – كانت ترفضهم في احتشام أو تهكم ، خشية أن يقيد الزواج حريتها ، وكانت أبداً تطمع في أن يكون الخطيب القادم أفضل من المعروض جاهاً أو شكلا على الأقل . لا مرمى لها ولا مطالب محدودة ترضاها إذا اجتمعت .

والظاهر أن الرفض المضطرد ، مضاف إليه أقاويل المتقولين ، أيأس السماسرة وأقفل «بورصة الزواج» أكثر من عام حتى تخوف الوالدان وتطلعا بلهفة إلى أول من «يفتح الباب» وكان . . وجاءت من أقصى المدينة خاطبة بخطيب ، اسمه غير موسيقي نوعا – مبروك أفندي درويش – ولكن هذا لا يهم – مصري ، مسلم ، عريض الحاجبين ، كبير الأذنين وموظف ، ولم تكن نعمات تدري ، كلما سمعت اسمه ، أو اقتحمت عيناها صورته الفوتوغرافية التي جاءت بها الخاطبة ، أتبكي أم تضحك ، وناش الإحساسان فؤداها فثارت أمها معها ، ورفضاه رغم حرج المركز . . بيد أن الخاطبة الجديدة كانت من عدم الاعتراف باليأس بحيث كانت تتردد وتردد اسم مبروك أفندي درويش .

قال رشاد لنعمات ليلة الأمس ، وهو يدني وجهه السمح من محياها الجميل . وبعد أن عرج في سياقه على الخصومة القائمة بين أسرتيهما فسفه أسبابها وحمق والديها إذ تشبثا بالصغائر حتى حكما بينهما العداء فاستحكم ، وحتى لم يبق إلى وثام رجعى «علام الثورة والألم ؟ لماذا لا يكون حبنا غاية وزواجك من كائن من كان وسيلة لدوامه . وإذن ، فهل لا ترين أن

مبروكا هذا – مبروك علينا – نحن الاثنين ؟ » فضحكا ، فقبلها ، فسهمت فى وجهه ملياً ، فرأت ما يقول . .

وقطع على نعمات تفكيرها وقع أظافر « فى عقب الباب يعالج فتحه ، ونجح الكلب ، ومد بصره إلى سيدته مداً طويلا ففتحت له ذراعيها فوثب على السرير . ودارت بينهما مهارشة تعالت فيها أصوات نعمات بالزجر المغرى والوعيد الجميل . .

– نيني . .

ها قد تبرمت والدتها ، وهـذا صوتها « الكونترالتو » يدخل من الفرجة التى دخل منها الكلب .

*

– بونجور ماما .

وماما كانت جالسة فى الصالة ، على البساط عند باب البلكون المطل على حديقة المنزل ، هذا مكانها المختار تجلس فيه كل يوم وطول اليوم ، حتى لا نخطئ كثيراً إذا عددنا أثاث الصالة فقلنا كنبتان من الطراز التركى وبضع كراس من الخيزران ماركة ( امبريال ) وخزانة للأوانى الفضية ومرآة على الحائط . . وماما على البساط أو بالأحرى على شلتة غير مرئية فى المكان الذى أشرنا إليه .

فعجبا إذن أنها لم ترد التحية بل أشاحت بوجهها ومضت تقول فى سرها :

– هذه البونجور قول زور ، وكيف يكون بونجوراً والابنة تأتى من الفعال ما يعكر الدم ويثير الخاطر . . . تغيب حتى منتصف الليل ، ياللفضيحة بين الجيران ، ماذا عساهم يقولون . وإنا لا ندرى إلى أى وقت كانت تسترسل فى نجواها ولا أى خواطر أخرى كانت تدور بخلدها لولا أن دنت منها « نيني » وأعادت تحيتها فى غضب صبيانى .

عند ذلك التفتت إليها الأم وجهرت لها بما كان يلوكه ضميرها ، وأضافت إليه فى النهاية :

– لـكن أنا ما أنتظر أبداً لحد ما يحضر باباكى . . أنا أبعت له جواب حالا حالا ، يجى يتصرف فى حالك اللى ما يعجب عدو ولا حبيب . .

ولما كان صوتها آنئذ بلغ قمة سلمه الموسيقى حتى نبح « لولو » يحتج على أن يجـد من كبرى أسياده منافساً له فى عوائه ثم انصرف ثتمة لهذا الاحتجاج رأت الأم أن تهدأ ملياً وأن تستعين بسيجارة لكى تعيد الكرة بنفس الهمة الأولى ، وأخرجت علبه سجائر من تحت فخذها وسرعان ما تصاعد الدخان فى الهواء . وعندما همت بإعادة الكرة ألفت ابنتها ملتوية على الكنبة المقابلة وكان نصفها الأعلى يهتز بشدة فأثر ذلك المنظر فى فؤاد الأم لأن التواء أى ابنـة على كنبة واهتزازها على هذا النحو فى ظرف كالذى نحن بصدده معناه أنها تبكى مر البكاء . فقالت الأم حيال ذلك :

– شئ يحير . . لا تحسى ولا تستحى وأن تكلمنا نقولى هات ياعين . . لكن لا . . كل شىء له حدوده . ياندامه .

– ابعتى لبابا . ابعتى له . ياريت يجى يموتنى ويخلصنى من حياتى .

– والنبى يا بنتى أنا احترت واحتار دليلى . لكن الحق على رشاد . صحيح أنه ابن بنت خالة بابا – الله يرحمه – ومن دمى ولحمى صحيح ، لكن طول عمره ما يعجبنى . . كنس مدارس مصر كلها وسافر باريس قعد فيها أربع سنين ما عرف ياخد الصانص ( كذا . وأغلب الظن أنها تعنى الليسانس وللقارئ أن يتدبر احتمالا آخر ) .

وأرادت نينى أن تغير مجرى الحديث فقالت :

– جا جواب من بابا .

قالت الأم وقد وجدت هدفاً لا يهمها أن يصيبه أحر الحمم من ثوراتها .

– دا راجل قليل الأصل كانت قسمتى معاه مرار وندامة . إنت فاكره إن سفره للبلد يعنى للعزبة والتحصيل . دا كلام ما يدخل لى عقل ولا ينطلى على . . حضرته قاعد هناك جنب الست تفيدة هانم . يبعت يسأل عنا ليه . من يوم ما مات جوزها وهو انهتر عليها ولم قادر يدارى أموره . . داهيه لم ترجعه . أنا كتبت له جواب المفضوح يحضر حالا .

الخاطبة جاتنى امبارح وأنا اتفقت معاها وأعطتها صورتك بالفستان الديكولتيه . . .

فقطبت نينى وجهها ومطت شفتيها تبدى امتعاضاً وتخفى الرضا . واستطردت الأم فقالت :

– ضرورى من جوازك ( وهزت سبابتها على قيد لا شئ من عينى الفتاة حتى اختلجا ) ماله مبروك أفندى . شاب وصغير وموظف وابن حلال ( فترة للبحث عن علبة السجاير تحت الفخذ الأيمن والعثور عليها تحت الأيسر ثم اشعال إحدى محتوياتها ) تندمى . تندمى طاوعينى لما تلاقى أبوكى بدد الإيراد زى عوايده واتجوزته تفيده هانم . . . إذا كان أبوك راجل بحق . . . وابتلعت جواب الشرط لدخول « بحر النيل » وهى نوبية تمادى الزمن عليها فى خدمة البيت حتى بلغ الهرم بتكوينها عامة وبوجهها خاصة حداً يجوز للمرء حياله أن ( يموت فى جلده ) من شدة الخوف أو أن ( يموت على نفسه ) من شدة الضحك حسب مزاجه الشخصى : ورأت من إهمال اسيادها ما أكد تأكيداً تاماً أنها صاحبة الكلمة التى لا ترد . وكانت تحمل صينية عليها طعام الإفطار ، وفى أثرها « لولو » وقد استهواه الشذى فأقبل يسعى . فوضعت ما بيديها فيما بين سيدتيها وهى تسخط وتلغط ، وتهول وتولول وأعلنت أنها أصدرت مشيئتها بفصل نفيسة ( إحدى الخادمات ) بتهمة وجودها فى المطبخ ممسكة « بالنشابة » والولد الطباخ يحرك يديها ليعلمها صنع الفطير . .

وسرعان ما هدأت العاصفة ، فأقبلت الأم على الطعام تأكل . وتنقم على زوجها وتحبب إلى ابنتها الزواج من مبروك أفندى درويش بشهيات متعادلة . .

*

ننتقل الآن إلى حيث مبروك أفندى درويش فاذا به جالس إلى مكتبه ، جاد فى عمله ، لا لأنه استشعر مجيئاً إليه ، حاشا حاشا ، ولا لطارئ آخر طرأ عليه ، كلا كلا ، بل هو

ديدنه الذى لا ينى عنه ولا يحيد . فمبروك أفندى درويش لا يشارك إخوانه الموظفين احتساء القهوة ولا يساجلهم بسرد الحكايات ، ولا يندمج وإياهم فى التعليق على ما تعلنه الصحف أو تسره الثقة المتبادلة من أخبار العلاوات والتنقلات ، فهو وحده المحنى الوتين على ما أمامه من أوراق يتناول إحداها فيكب عليها حتى لتلتصق بها أرنبة أنفه ، ويروح ذراعه ويجئ فيما بينها وبين الدواة بهيئة تستثير الدهشة إذا لم تصدر عن آلة ميكانيكية . فاذا ما انتهى من هذه ضن بوقته أن يضيع فى رفع رأسه وانتخاب ورقة أخرى قد يكون موضوعها أهم من غيرها أو أدق ، بل يبعث أصابعه فتجيئه بأقرب ما تصيب ، فيدسها بين المكتب وأرنبة أنفه ويعمل فيها القلم على التو — لا تردد ولا هوادة عند مبروك أفندى درويش .

ويستدعيه الرئيس فيهطع إليـــه بالقليل من الأناة وغير القليل من الارتباك يضم سترته الفضفاضة فتنضم ، ويحاول أن يعامل شفتيه بالمثل فيأبيان ، فيدارى عصيانهما بابتسامة لا يسمح الظرف الحرج باتقانها فاذا هى باهتة بلهاء ، ويستسمع الموظفون وهم يتغامزون فاذا الرئيس يثخن هذا المجد المسكين تعنيفاً وتسخيفاً لأغلاط بعضها صبيانى وبعضها تكرر تنبيهه إليها « مائة ألف مرة » وبعد أن يهدده بأقسى وأقصى ما يبيحه القانون المالى ويؤكد تهديده بضربات هائلة على المكتب يردفها بقوله : « اتفضل يا أفندى حط عقلك فى رأسك واشتغل زى الناس » يعود مبروك أفندى درويش وعلى شـــفتيه ابتسامته الباهتة البلهاء فيبتدئ من حيث انتهى ، وكأن ما كان لم يكن .

وللموظفين مداعبات فى هذا الشأن ونكات تخرج أحياناً عن حدود اللياقة فى أوسع مداها ، ولا يمكن أن تخرج مبروك أفندى درويش عن أضيق دوائر حلمه وطمأنينته .

ويجيء وقت الانصراف فينصرف مبروك أفندى درويش ويسير إلى منزله فى تخاذل الكهول وبطء الشيوخ منكس الرأس فى ورع النساك ، مضافاً إلى ذلك سبحة بلغت من الطول وغلظ الحبات ما أوحى إلى ذى قريحة فاجرة أن يقترح عليه — تسهيلا لحملها — أن يلفها حول عنقه ، وإلى ذى قريحة أكثر فجوراً (ولو أنها أكثر ميلا إلى مستحدثات المدنية الحاضرة) أن يعدل الاقتراح إلى استخدام « سايدكار » ويصل مبروك داره — بالسلامة طبعا — فيمضى بقية يومه إما فى حضرة الله مصليا أو فى حضرة أمه متسلياً . لا يغادر المنزل إلا للضرورة القصوى . . .

ومبروك أفندى درويش خير من يعلم أن ما هو عليه من تقى وصلاح لا يتجاوز نصف الدين ، وأن الزواج نصفه الآخر فهو لذلك يسارع إلى هذا الكمال .

*

فى اليوم الذى ابتدأت فيه القصة ، كان مبروك افندى درويش فى طريقه من الديوان إلى المنزل أبطأ وأكثر ذهولا ، ذلك لأن مبروك أفندى درويش كان — إلى حد كبير من الصدق — يفكر للمرة الأولى بعمق واهتمام فى شأن من شؤون هذا العالم الفانى .

وكانت « أكائن أم غير كائن » التى تزعج أوراده وتسابيحه فى رأسه « أيصير غنياً

أم لا يصير » تلك هى المشكلة . حقاً إن الرزق بالله . وإرادته الذاتية تتلاشى فى وحدانية الإرادة القدسية وإن جلال ما يستحله العبد هو نقطة على حرف من حروف أم الكتاب الأبدية ولكنه جل وعلا يسبب الأسباب ، فمن الناس من يغنيه عن طريق تجارة أو صناعة أو وظيفة ، ومنهم من يفتح له باب الغنى على مصراعيه بخطوة يخطوها أو كلمة يقولها .

وجالت العبارة الأخيرة تنقر أنحاء رأسه ككرة البلياردو . وراح يميل إلى مفاتن الترف فيشيد القصور العوالى . ثم لا يلبث أن يجذبه ثقل سبحته إلى مناحى التقشف فيبتنى صوامع الآمال . حتى وصل داره ولم يستطع عزماً . ومبروك أفندى درويش يحتل من تلك الدار شقة ذات ثلاث غرف فيها أثاث غرفة واحدة مقسم عليها جميعاً .

وهمت والدته باعداد الطعام فطلب إليها إرجاءه إلى حين . وسألها عن « الخاطبة » هل حضرت حسب وعدها ؟ فأجابته بالنفى وكانت صادقة ، ولو ردت عليه بالإيجاب لكانت صادقة أيضاً . ففى اللحظة عينها دوى صوت المسئول عنها فى السلم وهى تصعده تسبقها الدعوات الطيبات والبشرى . فأحس مبروك أفندى درويش بصدره يتحرج حرجاً مبهما بين الفرح الشديد والعكس الصريح . فى حين ذهبت والدته إلى رأس السلم ترحب بالقادمة .

فلما استقر بهم المكان دست الخاطبة يدها داخل أثوابها ومضت تحدث شداً عنيفاً كأنها ستخرج أرنباً أو قطاً شديد المراس . وأخرجت بعد لأى لفة من قماش أخضر فكت عقدتها فاذا بها صورة فوتوغرافية نصفية على كرت بوستال . فهللت وكبرت ثم قالت وهى تناوله لمبروك أفندى درويش :

— يا هناك يا فرحتك . ربى يجعلها من نصيبك وقسمتك .

وما وقع نظر مبروك أفندى درويش على الصدر الرحب البادى من الديكولتيه الواسع وعلى العينين النجلاوين الشاخصتين إليه فى استعطاف حتى هم بأن ينطق بالكلمة ، ولكنه تمالك نفسه . واكتفت الأم بأن رنت إلى الصورة من طرف عينها ثم استردت نظرتها وأخلدت إلى سكونها فأما الخاطبة فلم تهيئ للخطيب فرصة اجتلاء محاسن خطيبته ، بل شرعت تصف له مفاتن تكوينها ما يبين منه وما يخفى .

قال مبروك أفندى درويش بعد فترة صمت وتفكير :

— إذا كانت عروستك جميلة وغنية حسب كلامك ، كان بالطبع . . قصدى أقول .

وتلعثم فيما يقصد أن يقول فنظرت إليه أمه تشد أزره وإذا بالخاطبة تصيح به تسكته بعنف أعاد إلى ذاكرته الديوان والرئيس :

— أهى دى الوسوسة اللى من غير معنى . إذا كان على العرسان ، واحد نازل واتنين طالعين : من عين أعيان البلد . إنما لا أنا (وضربت صدرها ضربة لو وقعت على نظيره من غيرها لاستدعى له أقرب طبيب) راضية ولاهم راضيين . قلت لى ليه ( مع أنه لم يقل شيئاً إذ كان مشغولا بالندامة على التفوه بهذا الاعتراض المشؤوم ) من جهتى أنا ( واطالت المد بحيث لم تترك مجالا للشك فى أن الضمير للمفرد المتكلم ) خاطرى أخدمك وأنت عندى كما واحد من أولادى . .

ومن جهة أهلها : ناس حشمة مودة قديمة والشباب الأيام دى زى ما انت عارف سكر وقمار وسهر الليل ونوم النهار . فأبوها غرضه فى واحد ابن حلال يطمئن على ماله معاه يوم ما يلاقى رب كريم وأنت سيد الناس . شباب وموظف فى الميرى وكلك صحة وعافية . الحمد لله يارب . أنا لازم أهاديك بنيني هانم ، لم أسمح بها لغيرك .

فسهم « سيد الناس » هنيهة ثم قال وقد تحاشى أن ينظر إلى والدته :

— لكن المهر . . .

فهرشت الأم كوعها وتمتمت بما لم يكترث به أحد . وقالت الخاطبة وهى تلوح بالقماشة الخضراء بعد أن جففت بها وجهها :

— هم راح يقولوا ميتين وخمسين جنيه ( فحملق مبروك أفندى رعباً ، واختلجت أجفان الأم غيظاً وتضاحكت الخاطبة ) لا تخاف ولا تحزن . أنا عامله ترتيبى . اللى يطلع من ذمتك ادفعه والباقى تدفعه أمها حتى من ورا أبوها . دا الحال الساير فى البلد ، ثم استدارت إلى الأم وقالت وانت يا حبيبتى قومى إعملى لنا فنجان قهوة قلبى تعب من كثرة الكلام . .

⁂

— ماكى ى ى ى .

انبعث الصوت الموسيقى المرح من غرفة التواليت ، ولما لم يلق رداً غادرت نينى مكانها من المرايا الثلاث بعد أن ألقت نظرة عامة على قوامها من مختلف نواحيه ، ومشت تمس أقدامها الأرض مساً ، فدخلت غرفة النوم حيث كان زوجها مستلقياً على الشيزلنج الوثير ، ومخفياً وجهه بذراعه . ولما لم يشعر بقدومها وقفت نينى وسط الغرفة فوضعت يديها فى خصريها وانحنت إلى الأمام وكررت نداءها :

— ماكى ى ى ى

فاستيقظ النائم فاذا به مبروك أفندى درويش . .

لقد نجحت الخاطبة ونالت على مجهودها من المال ما لا تزال تباهى به فى سوق صناعتها . ونجحت ماما فجهزت ابنتها بما يلزم من كل متقن بهيج وثمين . وأقامت لها الأفراح حتى تورط زوجها فى دين لا يستطيع حياله أن يفكر فى الزواج من « تفيده هانم » أو سواها قبل سنوات وسنوات . ونجحت نينى فى إخراس ألسنة العاذلين والمتقولين عليها ونجح مبروك أفندى درويش فنعم بالحياة التى طالما تحرق إليها وتحلب لها المنى منذ أن عرف أنه « سيد الناس » . . وهذا هو مستلقياً على الشيزلنج فى غرفة النوم التى استدر الثراء فى تأثيثها وتبارت الأذواق فى تزويقها والتى يفوح فيها ذلك الأرج الذى ينبىء بوجود المرأة .

قالت نيني فى غيظ حلو :

- اصح . الساعة خامسة .

فاعتدل ماكى ( مبروك أفندى درويش سابقا ) وفرك عينيه ، وما فعل حتى قالت نيني :

- يعجبك الفستان ده ؟

وراحت تدور حول نفسها ، فتأملها ماكى ملياً وقال :

- جميل جداً . .

- انت جانتيه جانتيه ، أد ايه جانتيه ( وخفت إليه فجلست على ركبتيه وقبلته كثيراً وطويلا ) اسمع يا ماكى . أنا خارجه أزور واحدة صاحبتى . . إياك تلوى سحنتك .

ولو أن السيد ماكى طاوع إحساسه لعقد سحنته تعقيداً لم يعقده أحد . فنيني تخرج كل يوم إلى حيث يدرى ولا يدرى حتى ليمكث آنا فى البيت وحده أو ليخرج فلا يعلم إلى أين يذهب . ولكن كيف يستطيع أن يطاوع إحساسه وهى فى مكانها من ركبتيه وبعد أن أكدت له أنه « جانتيه » هذا من ناحية العواطف أما من ناحية الحياة العملية فانه تغلب عليها الغلبة الكبرى منذ أيام ولا يستصوب أن يفاجئها بهزيمة أخرى عاجلة . .

وحكاية هذه الغلبة الكبرى أن مبروكاً . أقصد ماكى . . . بعد أن فاق من نشوة الأيام الأولى من حياته الزوجية ألفى أنه ليس بالرجل الوحيد فى البيت بل هناك رشاد ، إذا دخل وجده وإذا خرج تركه . هو قريبها نعم ولكن لم كل تلك الزيارات ، وأى حق يخول له أن يقترح الذهاب إلى التمثيل صامتاً كان أو متكلماً وأن يكون ثالثهما أينما وكلما ذهبا . . .

فكر الزوج - الذى هو ماكى - فى الأمر وكلما أمعن غامت فى رأسه الفكر ولم يجد من يبثه شكواه والنجوى غير شريكة حياته ، فبعد أن استقبحت فضوله ، وسفهت آراءه ، وعدته فى عدم اكتراث أنها ستنهى إلى رشاد أن يحرمه شرف زيارته . وأنجزت ما وعدت ، وارتاح البال المكدود .

هذا ما دعا ماكى إلى الوثوق من أنه سيبطل عادة الخروج المتكرر من زوجته بالسهولة ذاتها . فان كان لم يعقد سحنته اليوم فلأنه وجد الفرصة سانحة لابتداء المحاولة .

- اسمعى يا نيني . . والدتى بعتت لى فى الديوان إنها عيانة جداً ، فأنا راح أزورها وأبات عندها الليلة . فالأحسن تفضلى فى البيت النهاردا . .

وعلى الرغم من وجاهة العذر ، وكمية اللطف التى أودعها فى تقديمه ، فان نيني انتفضت مغضبة :

- أنا عارفة إنك تكرهنى . أنا عارفه إنك تكرهنى . . يستحيل أنام فى الشقة دى كلها وحدى . .

فأكد لها باخلاص وإيمان أنها لو وضعت المصحف تحت وسائدها فالله واقيها شر الشيطان وشر خلقه الأشرار .

وتنزل الستارة عن قبلة من الزوجة للزوج ، ثم ترتفع – بعد انتراكت – عن قبلة من العشيقة للعشيق .

وتمادى الوقت إلى ما بعد منتصف الليل وإذا الخادمة تفاجئهما بأنها كانت تطل من النافذة لأرق أصابها ، وشد ما كانت دهشتها إذ رأت سيدها مقبلا .

وجوم ، وحيرة ، وارتباك .

ولكن شيطاناً أوحى إلى رشاد بما يصنع وإذا بنقرات على باب الشقة ، فلما تكرر ذهبت الخادمة تقول فى صوت المستنيم :

– افتحى يا بنت ؟

– يا ندامة . لا يا سى رشاد كله إلا كده . .

– أنا سيدك يا بنت . .

– وكمان يا سى رشاد عامل صوتك زى صوته . أما عجايب . .

– افتحى يا مجنونة سبحان الله .

– مجنونة مجنونة . ستى نبهى أمرتنى كونى ما افتح لك بالنهار . تجى انت نص الليل وسيدى غايب ؟ . . يادى المصيبة . . اتفضل من غير مطرود أحسن ما اصرخ أجيب البوليس وتبقى فضيحة .

وأسمعته وقع أقدامها فى طريقها إلى غرفتها ، وبعد فترة سمعت وقع أقدامه يهبط السلم فلما بلغ أسفله وقف حائراً .

وماذا بعد ؟

فنظر إليه ثعلب من فوهة البئر وقال له لماذا لم تتبصر فى الطلوع قبل ورود الماء .

تمثل هذه القصة ما فى معظم قصص الكاتب من الاهتمام بالموضوع الاجتماعى والحرص على صبه فى القالب الفنى ، والعناية بالتنسيق بينه وبين سائر عناصر القصة ، بحيث يتم التعادل بين كل العناصر ، من رسم الشخصيات والتحليل وحبكة السرد والحوار »

وحتى الآن مازلنا نلحظ فى قصاصينا جميعاً العناية بالهدف الاجتماعى فى المحاولات الأولى وفى القصص الفنية المتكاملة . وإذا نظرنا إلى رواد القصة القصيرة الذين تناولناهم حتى الآن نجد العناية بالإصلاح الاجتماعى ظاهرة بشكل واضح فى قصص محمد تيمور ، وكذلك فى قصص الأخوين عيسى وشحاته عبيد مع الاهتمام البالغ بالتحليل ، ولكننا نجدها أقل نسبياً عند محمود تيمور الذى يعنى أشد العناية برسم الشخصيات ، فإذا بلغنا

طاهر لاشين فإننا نراه مع العناية الظاهرة بنقد المجتمع وتحليل ظواهره السيئة يحرص أكثر من السابقين على إيفاء العناصر الفنية الأخرى .

الموضوع الرئيسى فى قصة « يحكى أن » – كما يبدو من البدء والختام اللذين يحاكى فيهما ابن المقفع فى كليلة ودمنة – هو أن الإنسان ينبغى عليه أن يتبصر فى عواقب الأمور قبل أن يأخذ بأوائلها . على أن الموضوع المقصود هو ما يحتوى عليه هذا الإطار الكلى مما كان يسود المجتمع إذ ذاك من الرغبة والتطلع إلى فوق ، تطلع الطبقة المتوسطة إلى ترف الطبقة الغنية وثرائها ، لا لحاجة حقيقية ، وإلا كانت الطبقة الفقيرة الكادحة أولى بذلك على حين نراها قانعة راضية بما قسم لها من البؤس وشظف العيش ، إنما كان التطلع من الموظفين وأمثالهم إلى الإثراء عن أى طريق ، وكان طريق الزواج ممهداً بالنسبة للموظفين ، إذ كانوا مرموقين محترمين حتى من الطبقة الغنية ، كما نلحظ ذلك من مثل قول الخاطبة لمبروك أفندى وهى تعدد صفاته المرغوبة عند أهل العروس : « وأنت سيد الناس ، شباب وموظف فى الميرى . . الخ » . وغالباً تكون عواقب هذا التطلع مثل عاقبة مبروك أفندى ، لأن الطمع – من ناحية الزوج – يعمى عن التبصر ، والإقبال – من ناحية الزوجة وأهلها – يكون دافعه التستر وإنهاء فترة انتظار العريس والخوف من الفضيحة أو التعنيس .

وفى القصة نظرات جانبية ودلالات اجتماعية أخرى ، مثل انحراف البنت المصرية فى فترة انتقالها من التقاليد القديمة إلى الحياة العصرية ، وانطلاقها فى الأخذ بأسباب المدنية الغربية دون أن يكون هناك ما يردعها أو يوجهها إلى السلوك اللائق من تربية منزلية سديدة ، ومن نقد نظام الخاطبات ومايستلزمه من تمويه ومبالغات ، وعدم الفهم الحقيقى لشخصية الزوجة أو الزوج .

وإذا نظرنا فى عناصر القصة الفنية فإن أول ما نلحظه هو التقدم – بالنسبة للكاتب وأترابه – فى رسم الشخصية ، فهو لا يقدمها لنا دفعة واحدة ولا عن طريق الوصف المجرد ، إنما هو يعرفنا بها على مهل وفى

المواقف المناسبة . وأبرز ما يصنعه طاهر لاشين فى رسم أشخاص القصة ، أمران : الأول الاكتفاء باللمحة الدالة عن الأوصاف الكثيرة ، والثانى صب الصفات فى سياق خبرى ، يقدم نعمات المدللة الكسول اللعوب ذات المغامرات المريبة المنتشية بسهرة الأمس ، فلا يذكر شيئاً من هذه الأوصاف بل يقول : « إنها لا تصحو من نومها قبل الساعة التاسعة صباحاً ، فإذا ما استيقظت تثاءبت وتمطت ، ثم تثاءبت وتمطت ، وشرعت تنكمش وتنبسط على هذا الجنب تارة وعلى الآخر تارة أخرى كسمكة ورقة الميكا التى كنا — ونحن صغار — نجـدها فى لفائف الشيكولاته ، أو تستوى على ظهرها فتمد ذراعيها إلى مؤخر السرير تعبث بقوائمه الرفيعة على نحو ما تصنع عازفة على قيثار ، وهكذا حتى يروقها أن تنهض ، أو حتى تتبرم والدتها فتضطرها إلى النهوض . . على أن نعمات كانت اليوم أكثر استسلاماً إلى تراخيها وما فيه من حركات وسكنات ، إذ كانت تستمتع بذكرى ليلة الأمس ، وتخشى لقاء أمها من أجل ليلة الأمس أيضاً » .

وهو لا يحدثنا عن جمال نعمات بالأوصاف المألوفة ، بل يكتفى باستغلال صورتها « فى الفستان الديكولتيه » وتأمل مبروك أفندى فيها وافتتانه بها .

وكذلك يصور لنا شخصية مبروك أفندى بما فيها من غفلة وغباء وطمع من خلال مواقف مختلفة فى الوظيفة وعلاقته بالرئيس وبزملائه وفى المنزل . . الخ .

وكذلك يصنع فى تصويره للأم ، وحتى الأب الغائب يعطينا لمحات خاطفة عن ميوله النسائية وبعده عن بيته وإهماله لتربية ابنته التى هى فى الحقيقة صورة له من حيث البحث عن الجنس الآخر فى الخارج .

وقد لمحنا روح الفكاهة فى قصص شحاته عبيد ، ولكنا هنا — فى قصص طاهر لاشين — نراها أعمق ، ونراها مستخدمة فى الأداء الفنى نفسه فى رسم الشخصيات وفى اللمحة النافذة وإن كانت أحياناً تبلغ درجة التكلف . إنه مثلا يصف صوت الأم بهذا التعبير الدقيق الظريف . « ولما كان صوتها آنئذ بلغ قمة سلمه الموسيقى حتى نبح « لولو » يحتج على أن يجد من كبرى أسياده منافساً له فى عوائه .. الخ » ومثل ذلك يقول فى وصف مبروك أفندى بالبله وهو داخل إلى رئيسه : « يضم سترته

الفضفاضة فتنضم ، ويحاول أن يعامل شفتيه بالمثل فيأبيان ، فيدارى عصيانهما بابتسامة لايسمح الظرف الحرج باتقانها ، فاذا هى باهتة بلهاء » . ومن التكلف فى هذا المجال قوله فى وصف الخادمة العجوز : « وهى نوبية تمادى الزمن عليها فى خدمة البيت حتى بلغ الهرم بتكوينها عامة وبوجهها خاصة حداً يجوز للمرء حياله أن (يموت فى جلده) من شدة الخوف أو أن (يموت على نفسه) من شدة الضحك حسب مزاجه الشخصى» ومن مبالغاته الفكاهية فى هذه القصة قوله عن الخاطبة : «وضربت صدرها ضربة لو وقعت على نظيره من غيرها لاستدعى له أقرب طبيب» .

ولم نر فى السابقين من الرواد الحديثين من عنى بالإتقان فى الأسلوب اللغوى وبالعمق فى التعبير الفنى مثل طاهر لاشين ، وقد كون لنفسه بذلك – كما ذكرنا – أسلوباً شخصياً متميزاً ، يقوم على التركيب العربى المتين الخالى مما يكون عادة فى أساليب المحاكين للقدماء من الترادف وإيراد الجمل المحفوظة والاعتماد على رنين الألفاظ مع الفقر فى المضمون ، وهو يجيد الإيجاز فى موضعه ، ومن بليغ إيجازه قوله : « وتنزل الستارة عن قبلة من الزوجة للزوج ، ثم ترتفع – بعد انتراكت – عن قبلة من العشيقة للعشيق » .

وتندمج هذه الخصيصة الأسلوبية كثيراً مع روح الفكاهة كما ترى فى النصوص السابقة . وفكاهة طاهر لاشين قاهرية نابعة من صميم شعب القاهرة ، وهى تعطى لكتابته قيمـــة تعبيرية ، من حيث تمثيلها لروح وخصائص أهل هذه المدينة .

والـــكاتب مع عنايته بالتركيب العربى القوي والسلامة من الأخطاء – عدا القليل الذى يند عن قلمه – جرىء فى استعمال الكلمات الدارجة التى يتراءى له أن اللفظ الفصيح إن وجـــد لا يحل محلها ، وكذلك الكلمات الأجنبية الدائرة على الألسن وخاصة فى ذلك الوقت . ولعله أول كاتب من الرواد الحديثين يكتب الحوار «كله» باللغة العامية ، فقد بدأ محمد تيمور يكتبه بالفصحى ، وتردد بينهما عيسى وشحاته ومحمود تيمور على نحو ما تقدم . وقد عاب على محمود تيمور هذا التردد الدكتور حسين فوزى فى نقد له بجريدة الفجر وقال إنه يجب أن يكون الحوار كله باللغة العامية .

وطاهر لاشين لا يكتب الحوار كيفما اتفق ، بل نراه دقيقاً فى اختيار ما يدل على الشخصية المتكلمة ويكون من تمام تصويرها ، مثل حديث الأم ، ومن أمثلته الدقيقة المعبرة عن الشخصية قولها عن زوجها : « دا راجل قليل الأصل كانت قسمتى معاه مرارة وندامة . إنت فاكرة إن سفره للبلد يعنى للعزبة والتحصيل . دا كلام ما يدخل لى عقل ، ولا ينطلى على .. حضرته قاعد هناك جنب الست تفيدة هانم ، يبعت يسأل عنا ليه . . من يوم ما مات جوزها وهو انهتر عليها ولم قادر يدارى أموره . . داهية لم ترجعه » .

ويقول الدكتور زكى أبو شادى فى نقد الكاتب فى هذه القصة بالمقدمة : « نسى فى مواضع معينة أسلوبه القصصى الفنى وصار المحرر المعهود فى إحدى الصحف ، مع أنه لا يجهل أن التأثير الفنى يستدعى ألا يصدمنا بهذا التحول عنه . مثال ذلك قوله فى ص ١٤ : ( وأغلب الظن أنها تعنى الليسانس ، وللقارئ أن يتدبر احتمالا آخر ) ، فما كان أولاه بحذف هذا حتى لا ننتبه إلى أنفسنا كقراء ، وإليه كقصاص ، بعد أن كنا نقرؤه بروح المشاهدة متأثرين بفن روايته ) وتبع ذلك فى صفحة ١٥ قوله : ( فترة للبحث عن علبة السجاير تحت الفخذ الأيمن والعثور عليها تحت الأيسر ثم إشعال إحدى محتوياتها ) فما كان أجدره بصياغة هذه العبارة فى أسلوب فكه متصل بما قبله بدل أن يطالعنا بها كأنها إرشاد لمدير المسرح فى رواية تمثيلية . وفى ختام الصفحة عينها يقول : ( ننتقل الآن إلى حيث مبروك أفندي درويش ) الخ . وهذا أشبه فى صيغته بلغة الجرائد . ولكن ما آخذه على الأستاذ لاشين من هذا القبيل لا أجد له نظائر فيما اطلعت عليه من قصصه الأخرى ، فإذا كان قد تعمد هذا النحو من البيان فى هذه القصة بالذات فإنى أتمنى ألا يكرره ، إذ أنه لا يوافق ذوق هذا العصر فنياً » .

وليس ذلك فى هذه القصة فقط ، بل تكرر فى غيرها كما سنبين .

ومن القصص التى تصور طمع الموظفين والشباب فى الإثراء والترف عن طريق الزواج بامرأة غنية ، قصة « ألو . . » وهى من مجموعة ( يحكى أن ) . يدور الحدث فى هذه القصة حول موظف تزوج من ابنة رجل غنى

طمعاً فى الثروة ، يريد من صهره « الكرم إما بالمال أو بالموت ، ولكن ها خمسة أعوام مضت هى خمسة سلاسل متصلة الحلقات من شجار وشقوة وآلام . . تورط فيها فى الديون من جراء تبذير المرأة المعتزة بالستين فداناً التى سترثها ، كما أفرط فى شرب الخمر طلب العزاء ولكى تكتمل البلية ، أنها ولدت ثلاث مرات وذهب الوليد ضحية جهلها وإهمالها ، وهذا صهره الفانى ذو المفاصل الصاخبة والقلب اللاغب والمعـــدة الفاسدة والشرايين الجامدة يعيش فى الأرض معيشة لا يموت فيها ولا يحيا . . ماذا . . أى سجن موحش سيمضى فيه شبابه . . لتسقط الثروة . . ولتحى الحرية . . »

هكذا كان يحكى « يوسف » لزملائه فى المكتب عقب ليلة سكر فيها وعربد ، وأقسم أنه لم يعد يطيق أن يرى وجه زوجته . . وطلقها .

وموضوعات قصص طاهر لاشين كأوصافه مجنحة . . بمعنى أن الموضوع الرئيسى له أجنحة . . . هى موضوعات جانبية لا يصرفه الاهتمام بها عن الموضوع الأساسى إن لم يخدمه . وفى هذه القصة يسلط أشعة مضيئة على حياة الموظفين وأحوالهم فى المكاتب ، فالكاتب يبدأ بمهاد للقصة نرى فيه غرفة بديوان من دواوين الحكومة بها أربعة مكاتب ، على ثلاثة منها ثلاثة موظفين : أنماط مختلفة . . الرئيس ذو الكرش ، والشاب « فريد افندى » المعتز بثروة الوالد ولقب « موظف » والذى يثنى ساعده برشاقة فيرفع كم القميص الحريرى عن ساعة من ذهب وسوار من نفس المعدن ، والموظف الثالث « رجل أزرق المشيب منفوش الحواجب والشوارب ناشف الحديث والوجه والتكوين » أما الرابع الغائب فهو زوج الغنية بطل القصة ، يأتى متأخراً متجهماً ، ويحكى لزملائه ما كان ، وعندما يقول لهم « طلقتها » يضرب الرئيس المكتب بيده ضربة يسر لها فى نفسه . . لأنها تشبه ضربات « سعادة المدير » أداء ووقعاً ويقول بالفرنسية « فوز — ات فو » ويردفها بالترجمة العربية : « أنت مجنون » وتنتهى القصة بحديث تليفونى يعلم منه الزوج الذى طلق زوجته لأن زواجه لم يحقق أطماعه — يعلم أن صهره مات .

ويضع السماعة فى ذهول وهو يقول : « تصوروا إن أبوها يموت النهاردة »
ويتمتم الرجل العجوز قائلا : « تستاهل »

وقصة « الكهلة المزهوة » — من مجموعة يحكى أن — تقوم كذلك على طمع الشباب فى أموال الزوجات ، ولكن الكاتب يركز فيها على المرأة نفسها وطمعها فى الشباب . . كانت فى الثانية والأربعين وقد مات زوجها، من رسم الكاتب لها قوله :

« وفى الحق أنها كانت شابة الجسم ، والجسم كثيراً ما يحتفظ بشبابه إلى ما بعد الشباب بكثير وهنا غلطة زهرة ، فقد كانت تنظر إلى المرآة بعين الماضى فلا تلحظ ما حل بأجفانها من ذبول الكبر وما غادر نضراتها من بريق الصبا ، ولا تستبين تلك التجعدات الدقيقة التى أحاطت بشفتيها . بل لكانت ترى محيا نضيراً ريانا بماء الجمال . ومن ثم كانت تتحدى الفتيات وتقلد سذاجتهن ، وتستبيح ما يبيحه نزقهن » . يطمع فى هذه المرأة ، أو فى مالها ، شاب « من أسرة مجيدة حقاً لكنه غوى منذ صغره فلم يفلح فى المدارس العدة التى ساقوه إليها وشب شريداً عربيداً » . وبدد الثروة التى آلت إليه بعد وفاة والده ، واستعان الفتى فى احتياله على المرأة بشيخ دجال يعمل بتعاويذه وتمائمه على إيلاف القلوب أو تفرقتها حسب الطلب . . استعان به كما استعانت به المرأة قبل الزواج حتى تم ، ثم استعان به الزوج فى إتمام عملية الاحتيال التى انتهت ببيعه ضيعتها وهربه منها . ثم تنتهى القصة بموقف ظريف ، إذ تهتدى الزوجة الكهلة إلى الفندق الذى يختفى فيه زوجها الشاب بمصاحبة الشيخ الدجال الذى يتظاهر بمساعدتها ، وعندما تراه هناك تنفجر بالشتائم ، ويقول أحد المشاهدين وهو يظن أنه ابنها : « لعنة الله على أبناء هذا الجيل . . مسكينة هذه الأم » . ويقول آخر: « إن من يبتليه الله يولد فكأنه ابتلاه بنقمة والعياذ بالله . . » وتقول الزوجة بدهشة وصوت مبحوح : « ابنى ؟؟ » ويقترب منها الفتى هامساً وهو يبتسم : « تسكتى بعد كده والا أصرخ وأقول إن حضرتك زوجتى . . مش والدتى . . خليكى عاقلة وتعالى نتحاسب جوه » . أما الشيخ فقد وقف على بعد يفتر عن ضحكة شيطانية ويعبث بأصابعه فى لحيته .

وتبدأ قصة « الكهلة المزدوة » بداية تجعلنا ننتبه إليها كقصة — على حد

تعبير الدكتور زكى أبوشادى — على حين أننا نريد أن نندمج فيها كواقع، تبدأ هكذا :

« كانت زهرة عند بداية هذه القصة فى الثانية والأربعين من عمرها » .

وفى هذه القصة وصف رائع للقمر حيث ربطه بالمشاعر وأحوال النفس ، وهو مثال من عنايته بالصياغة والتعبير الأدبى ، يقول الكاتب : « كانت ليلة من تلك الليالى التى يتوانى القمر فيها حتى يهجع كل خلى ، فلا يطلع إلا على شجى يستجديه ، أو شاعر يستوحيه ، أو عشيقين أبى الغرام أن يكونا من النوام ، وكان كامل وزهرة من الصنف الأخير » وهو يهيئ بهذا الموقف الشاعرى لما يريده الشاب من الاحتيال على المرأة ، يقول عقب ذلك : « وفيما هما عند نافذة الغرفة ، والفتى باسط ذراعه قدر مستطاعه على خصر زوجته يناجيها ، وفمه على قيد من أذنها—همس إليها بحديث حلو فحواه أن وجود أرضها إلى جانب أرض آل زوجها الأسبق مصدر للنزاع ، والأهم من ذلك أن اتصالها — على أى صورة — بآل الزوج الفقيد يثير غيرته ويؤلم عواطفه » ويلى هذا عبارات من مثل ما شبهه الدكتور أبو شادى بإرشاد لمدير المسرح فى مسرحية ، وهو هنا كارشاد كذلك للممثلة « فهى زوجته ( احمرار فى الوجه ) وهى شابة . . ( خفقان فى القلب ) وهو لا يريد أن تمتد إليها نظرات من سواه ( تنميل فى الجسم ) وإذن فالخير و السلامة فى أن تباع تلك الأفدنة ويستعاض عنها بأخرى أحسن مركزاً وأجود تربة »

وكثيراً ما نرى فى قصص طاهر لاشين صورة الموظف الحكومى ، كما رأيناها فى قصص الأخوين التيموريين ، رجلا يجتمع له الثالوث المفسد : الشباب والفراغ والجدة ، وقد كان مرتب الموظف يحقق له بعض الترف لارتفاع القيمة النقدية ورخص المعيشة فى تلك الحقبة ، بالإضافة إلى غنى الأب أو الإبن ، أو إلى ما يورث عنهما ، فالموظف غالباً من الطبقة المتوسطة الغنية بعض الشىء التى استطاعت أن تعلم أبناءها فى المدارس . ومن تمام الصورة الأخذ بمفاسد المدنية الغربية ومحاكاة الأجانب الغربيين والتحلى بنطق عبارات من لغاتهم كما رأينا فى قصة « آلو . . »

وهذه الصورة تقل فى قصص الأخوين العبيدين ، وتحل محلها صورة العامل الذى هو من أصل أجنبى أو الموظف فى البنوك والمحال التجارية ، وهى صورة منتزعة من بيئتهما ، وكانا هما موظفين من هذا النوع .

هذا مثال لتلك الصورة فى قصة « الفخ » من مجموعة « يحكى أن » :

فى عصر يوم من أوائل الشهر ، حينما يكون الموظفون على خير حال من الناحية المالية ، كان المنظر فى ميدان ( العتبة الخضراء ) الذى تحيط به المقاهى ، وكان هناك صديقان جلس أحدهما على كرسى خارج المقهى واحتل الآخر بعصاه وجرائده «واضعاً رجلا على رجل ، متصلب العمود الفقرى ، عاقداً ما بين الحاجبين محدج ما تحتهما ، حتى لكأنه ( مشروع تمثال ) ولكن أى تمثال . . فهو من التعقيد بحيث يصعب على أدق أهل الفن أن يستنبط عنواناً يطلقه عليه . . أهو للنقمة ؟ أم للتحفز ؟ أم للجمود ؟ تلك هى المعضلة » . ويمضى الكاتب فى تصوير هذه الشخصية ، فنرى عقب ذلك مثالا للتلاعب بالعبارات ، إذ يقول : « هو مشروع تمثال لأن بشرته فى لونها وخشونتها تغرى المرء بأن يعتقد أنه مصنوع من الطين الإبليز ، لاسيما وجهه ، ولاسيما من وجهه أنفه ، ولاسيما من أنفه أرنبته ، فقد تفشت فيها آثار الجدرى فى وضوح وجلاء » .

ويصف أناقته المصنوعة وغروره من الناحية النسائية ، فيقول :

« ولكنه كان يربأ بنفسه أن تعترف بهذا القبح فيموهه بمنظاره ( البنس نيه ) وشاربه المفتول بقوة ( الكزمبتيك ) وملابسه الأنيقة بفضل ( التقسيط ) وأمعن فى خداع نفسه حتى أوهمها بأنه من أوسع الناس عرفاناً بأحوال الغانيات ، ومن أشدهم سلطاناً عليهن ، وأن نظرة واحدة يرسلها من لحظه لتسبب الهوس والهستريا عند أصلدهن فؤاداً وأقواهن شكيمة » .

أما الصديق الثانى فقد كان يجول جولته فى الميدان على مقربة من صديقه الأول الجالس على المقهى. كان يتنقل من مكان إلى مكان وراء الفتيات « هو ذا الواقف تحت الساعة . . هو ذا الذى انتقل تحت المظلة على مقربة من الفتاة ذات القبعة الحمراء . . ها هو . . ها هو يسرع الخطى خلف ترام العباسية . . هذا هو قد نصب قوامه السلهب أمام تلك الشابة البدنة ذات ( المنتوه ) البنى ، يصلح من ( كرافته ) ومن أطراف المنديل فى صدره . . ألا ترى كيف يتمايل جسمها الرفل وكيف يجاذب بعضه بعضاً . . وهذا جلال ( اسمه ) يلوح لها بشعر منشته تجاه كتفه الأيمن .. أغلب الظن أن هذه الحركة معناها أنه موظف فى الحكومة . .

ثم تجاه الكتف الأيسر . . أغلب الظن كذلك أنها فهمت من فورها وبلا غموض ولا إيهام أنه ينتظر علاوة نصف الجنيه فى أول الشهر القادم » .

وقصة « الفخ » هذه لا تتوافر لها وحدة حدث أو وحدة موضوع ؛ فبعد هـــذا المشهد وحواشيه ينتقل الكاتب إلى صديق ثالث يقبل عليهما ويحكى لهما حكاية « الفخ » الذى أوقعه فيه محتال تظاهر بأنه من الأغنياء وأنه فقد وعيه من السكر ، ورجاه أن يوصله إلى بيته ، حيث تبين أن المنزل ماخور وأن الرجل يقود الرجال إليه . وعلى الرغم من ذلك فإنه رسم شخصيات القصة بعمق بحيث تخرج من كل منها بدلالة معينة .

وموقف الرجل من المرأة عند « لاشين » أنه فى معظم الأحوال السبب فى انحرافها ، فهو إما مطارد لها فى الطرقات ملاحق بالغزل والإغراء ، كما رأينا فى القصة السابقة ، وإما رجل يتخذ سمة الدين ويتظاهر بالورع والتقوى لكى يصل إلى رذيلته التى يبتغيها منها ، وإما زوج يجرها إلى بيت الطاعة أو يسيمها الخسف ويضن عليها بالضرورى من القوت ، أو يتزوجها صغيرة وهو متقدم فى السن . . الخ ، فيدفعها بذلك إلى الخيانة والتردى فى الهاوية .

من النوع الأول الذى يكشف فيه حقيقة الدجالين باسم الدين بضع قصص يسلك فيها مسلك « بوكاشيو » فى طلاوة حديثه ولاذع سخريته وغوصه إلى كامن الشهوات وأسرار النفوس . ويتمثل ذلك على أتمه فى قصتين من أجود قصصه ، الأولى « ميفيستوفوليس » والثانية « منطقة الصمت » وهما بمجموعة « سخرية الناى » وقد أعاد نشر الثانية — منطقة الصمت — فى مجموعة « يحكى أن » ويظهر أنه فعل ذلك لما رأى حسن وقعها والإعجاب بها

يبدأ القصة الأولى بمقدمة يعرفنا فيها « بميفستو فوليس » فيقول إنه اسم آخر لإبليس ، وإنه جمـــع أتباعه وصرخ فيهم عندما هددته الهزيمة من قبل الأنبياء والمرسلين الذين يقاومون كيده ووسوسته للناس ، وأن شيطانا من هؤلاء الأتباع تقدم منه وأنهى إليه أنه استكشف حقيقة هامة ، وهى أن بعض الناس يتظاهرون أمام الناس على عكس حقيقتهم ، وأنهم

مهرة فى إخفاء زيفهم وفسادهم بما يظهرون من الورع والتقوى ، ويقترح الشيطان على إبليس أن يبهرهم بالمال والجاه ويحبب إليهم الاستمتاع واللذة ويساعدهم على التفنن فى ضروب الرياء ، فيزداد الناس بهم ثقة واعتقادا .

« فإذا انحازوا إلينا فذلك هو النصر المبين ، إذ بأمثال هؤلاء نعكس آية الآيات ، ونأتى بمعجزات دونها المعجزات ، ونستعين بالدين على هدم الدين ، ونضل المؤمنين وهم مؤمنون . . »

وإذا جزنا هـــذه المقدمة وتجاوزنا عن إيرادها وما فيها من حذلقة ظاهرة ، فإننا نصل إلى القصة نفسها ، وهى مستغنية عن المقدمة ، وإن كان الكاتب يريد ربط بطلها « السيد مصطفى حسن عبد الوهاب الخيزاوى الشاذلى » بأنه أحد أولئك الذين حدث الشيطان عنهم إبليس . .

إن « الشيخ » شخصية من الشخصيات القصصية الحيـــة التى تعيش فى نفوس القراء كأنها كانت تعيش فى الحياة ، يعرفونها كأنهم شهدوها وعاشروها ، وهى بذلك من أوائل ما رسم فى قصصنا من شخصيات ، إن لم تكن أولاها على الإطلاق . إنه رجل يعيش أمام الناس شيخاً ورعا عالما يجله الناس من جميع الطبقات « فطلبة العلم الشريف يكبرونه لأنه يعلمهم الفقه فى الصباح ويلقنهم النحو بعد الظهر ، وأما الباقون من تجار وغير تجار ، فلهم فيه صديق وصدوق ، وناصح ونصوح ، ومرشد رشيد ، يستفتونه فى أمور دينهم ، ويستشيرونه فى شئون دنياهم ، فالسيد مصطفى . . . عبد الـ . . الـ . . على الرغم من علو مكانه العلمى والاجتماعى والمادى بالنسبة لمجموعهم ، لا يستحى من أن يكلم أحطهم إدراكاً ، ولا يأنف من أن يختلط بأغمرهم قدراً ، ولا يتأفف من أن يجامل أرقهم حالا » .

وهو فى حقيقته شىء آخر . يستغـــل مكانته فى الإثراء ، وإضافة فدادين إلى فدادينه بالقرية ، ولا يتورع فى سبيل ذلك عن أرذل الوسائل التى يخفيها ويلبسها ثوباً يظهرها على عكسها بذكائه الخارق ومهارته الفائقة ، ويستغل نفس هـــذه الصفات فى الإيقاع بالنساء والاستمتاع بهن وكأنى بالكاتب متأثراً فى ذلك براسبوتين .

يعيش الشيخ وحده فى منزله بالقاهرة ، وتعيش أسرته بالقرية ، ويحقق بذلك توفيراً فى المال واقتصاداً فى النفقة وتهيئة جو صالح لمغامراته . استطاع

أن يصطنع امرأة من جيرانه بطريقة عجيبة . . أنهى إليها أنه رأى فى المنام

« أنه كان يصلى بالكعبة ، ولما انتهى هب نسيم عليل يحمل أرجا يملأ النفس طيباً وانشراحاً ، وإذا برسول الله صلى الله عليه وسلم مقبل عليه وفى يديه الطاهرتين المطهرتين كيس من السندس الأخضر ممتلىء ، ختم بختم من الشمع الأحمر ومكتوب عليه – يارحمن – وقال لى : يا مصطفى هذا كيس به عسل من نهر الجنة ، احمله هدية منى إلى جارتك الحاجة زينب الدمهوجية فانها من عباد الله المخلصين .

« ومنذ ذلك الحين أصبحت عبدة الله المخلصة عبدة مخلصة للشيخ يشير إليها فتتحرك ويشير إليها فما تبدى حراكاً ، غير أنه أجلها عن الاشتراك الفعلى فى خدمته ، فهى أرفع من هذا قدراً ، وأرقى مقاماً ، فحسبه منها الإشراف والمساعدة ، فما عليها إلا أن تجرى المفاوضات اللازمة حتى تجيء تلك المرأة السمينة ( الملظلظة ) التى تجلس إلى جانب بائعة البيض تغسل له الغسيل كلما اقتضى الحال ، وحتى يوافيه ذلك الفتى الأغيد الأمرد – صبى الزيات الذى على رأس الحارة – بالفول المدمس فى الصباح ، وحتى تتردد عليه الشابة التالعة الجيد الفضية الأذرع البضة السيقان لتؤدى ما عساه يحتاج إليه أثناء النهار . . » .

والقصة الثانية « منطقة الصمت » حادثهـــا من الحكايات التى تروى للتفكه بها ، وتتلخص فى أن فتى أتى إلى الكنيسة ليعترف ، فاستقبله راعى الكنيسة ، واستمع إلى اعترافه الذى يتضمن أنه أحب فتاة وبادلته الحب ، واستباحا ما هو أكثر من الحب المجرد ، ولما يسأله « الأب » عنها يجيبه بأنها ابنة خادم الكنيسة ( الأندلفت ) . . وجاءت الفتاة يوما إلى الكنيسة فابتدرها « الأب » قائلا : ( تعالى يا مجدلية ) وهام بها وشملها ببركته وأدخلها فى كنفه . ثم

« لاحظ الأندلفت ملاحظات وظن ظنوناً دفعته يوماً إلى أن يسترق الخطا إلى غرفة السيد وأن يسترق نظرة داخلها . فانقلب إليه البصر بما لم يصدق . . » .

ولاذ الأندلفت بالخمر كى يغرق فيها ما ألم به من الحزن . . وفى الكنيسة قبو للنبيذ المقدس محفوظ للمواسم والأعياد . . وإلى هذا القبو كان يلجأ المسكين كلما ضاقت نفسه بالآلام . واستمر الحال على ذلك حتى ذهب السيد يوماً إلى القبو فلم يجد به النبيذ ، فجاء بالاندلفت وأقعده على مقعد الاعتراف ، وناداه بصوت أجش رهيب :

– يا أندلفت أين ذهب النبيذ المقدس ؟

فلم يجب الأندلفت . .

— يا أندلفت . . أهذا جزاء الكنيسة التي آوتك . . وجزائي بعد ما حفظت من عرض ابنتك ؟ ؟

ولما أصر الأندلفت على صمته تقدم إليه وسأله عن سر سكوته ، فرفع الأندلفت رأسه وأكد لولى الله أنه لم يسمع مما قاله كلمة واحدة . . ولكي يبرهن على صدق دعواه طلب إلى السيد أن يأخذ كل منهما مكان الآخر ، فأطاع السيد ، وجلس على كرسي الاعتراف ، وأنشأ الأندلفت يخاطبه :

— يا أبانا أي علاقة بينك وبين ابنتي ؟ ؟

فلم يجب السيد . .

— يا أبانا . . أهذا جزاء الكنيسة التي تأويك وجزائي بعد ما أمنتك على عرض ابنتي المسكينة ؟ ؟

ولما لم يجب السيد تقدم منه الأندلفت مستفسراً . . فإذا السيد يقول له إنه لم يسمع شيئاً . .

وقد ساق الكاتب هذه الحكاية مساقاً قصصياً جيداً ، إذ جعل الراوي يقصها على أصحابه في مجلس سكر وعربدة بحيث انعكست وقائعها على بعض الأشخاص في المجلس ، فأعطاها بذلك جواً فنياً وقيمة تعبيرية .

ومن القصص التي يجني فيها الرجل على زوجته فيسومها العذاب ، ويحرمها الضروري من القوت ، فيكون ذلك داعياً إلى سقوطها ، « في قرار الهاوية » — من مجموعة سخرية الناس — وهي من أوائل ما كتبه طاهر لاشين . تصور رجلا سكيراً سلبه الادمان على الخمر كل ما في الإنسان من نوازع الرحمة والإنسانية ، يبدؤها بوصف ليلة باردة من ليالى الشتاء التي يقبع فيها الناس في بيوتهم ، لا يسمعون في الخارج إلا « طب . . طب . . طب . . — وقع أقدام أحد السابلة يكافح طريقه وسط الطين المتراكم ، والبرك المبعثرة ، التي خلفها مطر الليلة الماضية . . أو — طق . . طق — وقع حوافر جواد يعدو في الشارع العمومي » . ويذكرنا هذا وما في الوصف من « ثلج ثائر في الهواء » بجو قصص تشيكوف ، وحكاية الأصوات تتكرر في قصص كاتبنا « لاشين » —

فى هذه الليلة يعود السكير إلى بيته متأخراً ، ويبعث بابنته « التى لم تتخط العاشرة إلا منذ أشهر » إلى الخمار ومعها زجاجة ليملأها من « اللى بيشربه أبويه » ويضرب الرجل زوجته وابنته ضرباً قاسياً ، فتهرع إليهم جارتهم « أم سيد » والشاب الذى يقطن غرفة السطح ، ويقول الزوج لزوجته : « ياالله تفضلى .انت لوحدك . خليه ينبصط سدنا لفندى وست أم سيد » وتقول « أم سيد » — وقد عرفناها فى سياق القصة مريبة السلوك يتحرز الناس المستقيمون من دخولها بيوتهم — بحدة وغضب يخفيان فرحاً وارتياحاً : « ما تبتش فيه ما تبتش فيه . هو سراية عابدين يا خى . ولا يعنى راح يكلوها الكلاب . قومى ياختى باقى عندى قومى » ومنذ هذه الليلة أخذ التغير يدب فى كيان الزوجة ، فى نمط حياتها ، وفى جسمانها ، وفى تفكيرها . . وتدرجت بها أم سيد من غرفة السطوح إلى حيث « جلست على كرسى قديم من القش إلى جانب منزل مهدم ليس فى دهليزه سوى ( كنبة ) من الخشب بالية عليها مصباح مختنق الضوء ، وقطعة صغيرة من مرآة .. هنالك جلست ، ما يستر ثوبها هزالها ، ولا تموه الأصباغ ما ارتسم على وجهها من هرم وألم » .

ومن هذه القصص الاجتماعية التى يجنى فيها الرجل على المرأة ويدفعها بغروره وجهله إلى السقوط ، قصة « بيت الطاعة » — من مجموعة سخرية الناى — ولعلها أول عمل قصصى فنى يعالج هذه المشكلة الاجتماعية التى لا تزال قائمة حتى الآن .

ولا أذهب مذهب الأستاذ يحيى حتى فى قوله عن هذه القصة ومثيلاتها من قصص طاهر لاشين : « وكأن الكاتب وقع فريسة سهلة لإرهاب الفكرة القائلة بأن الأدب مرآة للمجتمع ، ورسالته ، فكلف نفسه عمداً أن يفرد قصة لعلاج كل عيب من عيوبنا الاجتماعية ، فهذه قصة عن « بيت الطاعة » وقصة عن « تعدد الزوجات » وقصة عن « هدم الخمر لكيان الأسرة » وقصة عن « الزواج بالأجنبيات وجنايته على الأولاد » وقصة عن « البخل » وأخرى عن « أولياء الله الزائفين وخطرهم » .. لذلك لم تسلم هذه القصص من الخطب المنبرية واللهجة الخطابية ونغمة الوعظ والإرشاد ، كما لم تسلم من الاستطراد والزيادات

التى لا طائل تحتها ، فأساسها هذا القصد إلى العظة بشىء من التكلف »(1) .

فلست أرى فكرة « الأدب مرآة للمجتمع ، ورسالته » ذات إرهاب وقد رأينا نهضتنا القصصية كلها تقوم عليها ، ولا أرى أن الكاتب وقع فريسة لها ، وقد يكون فعلا — كما قال الأستاذ يحيى — فى بعض القصص ما يشبه الخطابة والوعظ ، ولكنه قليل جداً ، لا ينبغى أن يطغى — فى تقويم هذه القصص — على الإجادة الفنية والقدرة على أداء الرسالة من خلال الأحداث والتجسيم والتصوير ، وهى الغاية التى يبتغيها كل أدب عظيم . أما « الاستطرادات والزيادات التى لا طائل تحتها » فهى حقاً منتشرة فى قصص لاشين ، سواء فى مجموعة « سخرية الناى » أو « يحكى أن » وإن كان الأستاذ حقى قد ذكرها فى الكلام على « سخرية الناى » فقط . وقد أشرت إليها فى بعض ما تقدم .

فى قصة « بيت الطاعة » رجل من أصـــل تركى « ميسور الحال . . يظهر لأول وهلة من هندامه الحسن ، وياقته العالية و « بمباغه » الأنيق ، وعصاه الثمينة على أنه لا يعد بين أهل بيته متعلماً ، فهو لا يعرف بعد فى الوسط الذى هو منه عاملا . فقد قضى شبابه فى « عز والديه » يفكر ويدبر ، ولكن فى السخف والصبيانات ، ويسعى وينشط ، ولكن للذاته وملاهيه . . »

تزوج فتاة « على جانب عظيم من الجمال ولكنه جمال لا يدركه الكثيرون ، فليس مصدره ( الخدود اللى زى التفاح ، والوش اللى زى لهطة الإشطة ، والحواجب اللى زى هلال شعبان والمناخير اللى زى بلحة الشام ، والصدر اللى زى بلاط الحمام ) بل هو جمال الروح ، الجمال الذى يوحى إلى الفنان ويهتاج الشاعر ، أو على الأقل الجمال الذى ينشر السعادة المهذبة فى بيت زوج مهذب . ولكن كيف يتسنى لمخلوق هذه نشأته ، وتلك جبلته كالذى مر ذكره أن يدرك سر هذا الجمال » .

ونرى عبارة « كالذى مر ذكره » نابية فى السياق القصصى .

---

(1) « فجر القصة المصرية » — ص ٨٦ .

وتصدم عواطف الزوجة الرقيقة بجمود ذلك الزوج الذى يصفه الكاتب « بالمتنطع » وهو وصف ناب ولا داعى إليه لأن الوقائع تنطق به . ويسيء الزوج الظن بزوجته، بل بجنس المرأة . ويعلل الكاتب ذلك تعليلا موفقاً ، إذ يقول إنه « يعلم ضعف من وقعن فى غوايته من النساء ، لذلك فهو ضعيف الثقة بالنساء ، ومن ثم نشأ فى نفسه إحساس الغيرة واستفحل أمره — النافذة لا تفتح — الخادم لا يخاطب — الملابس حسبما يصف — العتبة لا ترى إلا بمشيئته وتحت إشرافه . . »

وأدى الصدام بين الزوجين بهما إلى المحكمة الشرعية ، وكانت قضية « الطاعة » ودخلت الزوجة « بيت الطاعة » وبإحـــدى الوسائل التى لا تعجز عنها النساء — وهنا كما فى مواضع أخرى من قصص كاتبنا تأثر بقصص الكاميرون لبوكاشيو—تتصل الزوجة بشاب على سطح المنزل المجاور .. وتحولت من امرأة عفيفة إلى عشيقة الشاب . وعادت إليها نضارتها التى كانت قد ذبلت ، وأينعت فيها بهجة الحياة ، واستجابت لدعوة التقريب بينها وبين زوجها ، وهى دعوة قامت بها العجوز التى أتى بها الزوج لتخدم الزوجة فى بيت الطاعة ، وكان لها دور فى ذلك الاتصال ، وقال ممدوح أفندى ( الزوج ) لأحد أصحابه : « إيه رأيك بقى ياخفيف ؟ أهى رجعت عاوزة تبوس إيدى زى الكلب هاهاها . . » واتصل الزوجان بعض الاتصال ، واتصل العشيقان كل الاتصال . . وبعد أشهر عاد الزوج بزوجته إلى منزلها الأول مهللا مكبراً . . لأن جنيناً كان يتحرك فى أحشائها ، ولم يكن قد رزق من قبل ولداً . ثم وزعت رقاع الدعوة المذهبة الحروف والآتى نصها :

الدهـــر أقبـل بالهنـــا واليـوم قـد نلنـا المـنى
والطـــير غـرد صـادحاً بشرى لنـــا بشرى لنـــا

نتشرف بدعوة حضرتكم لسماع المولد النبوى الشريف يوم الجمعة القادم الساعة السابعة مساء بمنزلنا الكائن بشارع . . . احتفالا بسبوع ولدنا ( أنور ) والعاقبة عندكم فى المسرات » .

وفى مجموعة « يحكى أن » قصة عن الريف عنوانها « حديث القرية » عدها الأستاذ يحيى حقى خير مثال لنضج موهبة طاهر لاشين ، وهى قصة جيدة تهدف إلى تصوير حال القرية المصرية وما يعيش فيه أهلها من فقر

وما هم عليه من جهل ، وإلى أن الطريق إلى تخلصهم مما هم فيه هى أن يتسلحوا بالإرادة والعمل ، وأن يشعروا بوجودهم ويصروا على تحقيق هذا الوجود .

ولو ذهبنا مذهب الأستاذ حتى لقلنا إنه أفرد هنا قصة لسوء حال الفلاح ، ولا شك أن الأستاذ عند ما رأى جودة القصة لم يسعه إلا أن يعطيها حقها فى التقويم الصحيح ، إذ قال عن الكاتب فيها : « إنه استطاع بمهارة فائقة وإحساس مرهف ونغمة مكبوتة أن يقدم لنا فى قصة صغيرة جداً صورة كاملة لعيشة الفلاحين المادية والعقلية والروحية لا أظن أنها تزول سريعاً من النفس بعد القراءة »(١) .

ويقول الراوى فى القصة إنه ذهب مع صديق له إلى قرية الصديق ، ومن أول الأمر يستولى الكاتب على ناصية موضوعه فيوجه الطبيعة مع شعور الأسى للفلاحين ، وإذا كنا قد رأينا عيسى عبيد فى قصة « مأساة قروية » يدخل على القصة بمقدمة عن جمال الطبيعة فى الريف فنحن هنا نرى لاشين يقول : « ... وثم لقينا نضرة وسروراً ، ولكن تلك النضرة التى تفتن ابن المدينة فى لانهائية الريف ، وذلك السرور الذى يغمر كيانه ووجدانه حين يرى الطبيعة تهلل له أيان ولى وجهه ، كانا مشوبين عندى بالمرثية للفلاحين أنصاف العرايا وهم مكبون على الأرض يعملون فيها الفؤوس أو المناجل مكدودين يتصببون عرقاً . . » إلى آخر ما وصفه من سوء حال القرية وبؤس أهلها .

وهو وعيسى عبيد كتبا عن الريف وهما من أهل المدينة ، ولكن لاشين لم يورط نفسه فيما ورط عيسى نفسه فيه من التسلل إلى داخل نفوس القرويين والتعرض لدقائق فى البيئة الريفية لا يعرفها إلا ابن القرية ، على نحو ما أوضحنا فى الفصل الخاص به ، فهو — أى لاشين — كتب من زاوية الزائر المشاهد المستمع ، ولم يعرض لداخل النفس وما يضطرب فيها من المشاعر إلا بالنسبة إليه أو إلى الراوى . ومما يذكر فى هذا الصدد أن هيكل

---

(١) المصدر السابق — ص ٩٨ .

فى « زينب » كتب عن الريف كتابة مختلفة عن هذين الكاتبين . حقاً إنه من أبناء القرية ، ولكنه من أبناء الملاك الكبار فيها ، لهذا كتب من زاوية ابن الأعيان الذي لا يشارك الكادحين آلامهم بعمق كما يشعرون بها ، يضاف إلى هذا اتجاهه الرومانسى الذى وجهه إلى كتابة « اللوحات » الكبيرة الواسعة عن جمال الريف دون أن يمزج ذلك بمشاعر الأبطال أو مجرى الواقع .

وحينما يمضى الراوى فى « حديث القرية » ويصل إلى المساء ، يقول : « فلما أقبل المساء وأفاض الشفق على المزارع جلاله الحزين الرزين غلبتنى شاعريتى — على حد قول صديقى — وتحرج صدرى » . لم تتعلق الشاعرية هنا بجمال أزهار أوضوء قمر . . إنما كانت تجيش بألم للناس هناك ، وقد وضع الكاتب أمام الراوي الإنسانى المشاعر المفكر فى الإصلاح — جبهة مكونة من اثنين : أولهما الصديق « على » الذى « شرع يبرهن على أن هذه أليق معيشة بأولئك القوم وأنهم أنفسهم لا يرون فيها ضنكاً ، ويدلل بتجاريبه على أن مظهرهم الفطرى يسبر غور الذئاب ومكر الثعالب » والثانى هو مأذون القرية الذى أتوا به ، إذ رأوا أنه خير من يستطيع أن يحدث الأفندية والبكوات . هذا الرجل لم يكن الكاتب بحاجة إلى أن يكون من أبناء القرية لكى يرسمه لنا هذا الرسم الحى الدقيق ، لأنه يوجد فى المدينة كما يوجد فى القرية ، رجل من الذين يفرضون أنفسهم على الدين ويتكلمون باسمه كلاماً هو برئ منه . يقول الراوى وقد شغلته أنات موجعة يرسلها من بعيد ناى حزين : « ونبهنى صديقى فإذا الشيخ مسترسل فى تفسير آيات من القرآن وإذا به يعصرها عصراً فيريق روحانيتها ويتخذ من تفل الألفاظ بلسماً كان ينزل على قلوب سامعيه سلاماً » .

تحدث الراوى إلى القوم الذين شغله أمرهم فصارحهم بشظف عيشهم ، وأبان لهم طريق الإصلاح ، وأسهب فى موضوع الإرادة والعمل ، وتحدث الشيخ فذم حب الدنيا « وحب الدنيا مصـــدره الإرادة ، أى أن إرادة المخلوق كل شيء ، وإرادة الخالق جل وعلا لا شيء » .

وتنتهي القصة بهذا الختام :

« وتأهب ( المأذون ) للقيام بدعوى أن حضرة العمدة وكثير من الأعيان فى انتظاره . فأقبل عليه الفلاحون بنفوس مطمئنة راضية يقبلون يده ويحمدون الله على ( نعمة الستر ) وآثرنا البقاء – صديق وأنا – فتركوا لنا المصباح وقنعوا بأن يتبعوا فقيههم فى الظلام . . » .

وهو ختام رمزى معبر عن الموقف كله . إنه « لحظة التنوير » فى الختام

ولطاهر لاشين – فى المجموعتين – قصص أخرى غير هذه القصص التى يبث فيها ما يرمى إليه من الأغراض الاجتماعية ، قصص تغلب عليها الفكاهة ولا تكاد تجد فيها غير المتعة الفنية والجو المرح ، والكاتب مجبول على هذه الروح يبثها حتى فى قصصه ذات الأهداف . طبيعى إذن أن تسترعى انتباهه بعض المواقف أو الشخصيات التى يعرضها لطرافتها أو يعبر عن تفاعله المرح معها . منها قصة « الشيخ محمد اليامانى » – فى مجموعة « يحكى أن » – وهو دجال يدعى أنه من أهل الباطن ، وقد جاء إلى الراوى يطلب منه أن يمد يد المساعدة إلى جيوش أهل الباطن . . وقال له الراوى فى النهاية وهو يعدد الأوصاف التى خلعها الدجال على نفسه : « يا معالى وزير الأشراف سابقاً .. يا سعادة سفير الخلافة الأحمدية حالا . . يا حضرة المحترم كاتم أسرار أهل الباطن إلا من استثنى : الله يحنن عليك . . » .

وهناك نوع آخر تختفى فيه الفكاهة تماماً ، إذ لا موضع لها فيه ، هو قصص تقوم على مآس مفجعة ، منها قصة « القدر » – فى مجموعة « يحكى أن » – وهى قصة شاب عنيت أمه بتربيته وتعليمه حتى تخرج وصار مدرساً مثقفاً ، ثم يكشف أن أمه كانت تفرط فى عفافها لكى توفر له تلك التربية . ويصور الكاتب صراع الابن بين احتقار الأم والصفح عن زلتها القديمة ، وأخيراً ينتهى هـذا الصراع بقوله لها وهى فى الاحتضار : « أماه .. أماه .. ما بالك . . ؟ لا شىء . . إنك امرأة ماجدة ، أماه . . إنك غالبت القدر القاسى ، أنقذتينا وتحطمت . . فأنت شريفة . . كبيرة النفس يا أمى . . قومى سامحينى ، واغفرى للقدر . . » .

وفكرة الغفران للمرأة البغى وتعليل خطيئتها تعليلا يعيد إليها اعتبارها وإسناد المشاعر الإنسانية إليها برغم سقوطها ، فكرة أجنبية دخيلة على جونا.

لهذا ولجو القصة « القدر » كله نرجح أنها مقتبسة أو على الأقل تأثر الكاتب فيها بقصة أجنبية . وثمة قصص أخرى نحس هذا الجو الأجنبي فيها ، منها في مجموعة « سخرية الناى » قصة « الوطواط » على أنه يصرح فى قصة بهذه المجموعة عنوانها « الانفجار » — يصرح فى آخرها بهـذه الملحوظة :

« هذه القصة مقتبسة من قصة للروائى الروسى الكبير تشيكوف » .

وقصة تشيكوف المقتبس منها ، ترجمها محمد السباعى بعنوان « زوبعة منزلية » وهى ضمن مجموعة القصص التى جمعها الأستاذ يوسف السباعى من مترجمات والده ، ونشرها فى كتاب باسم « مائة قصة » . وقد سار لاشين مع تشيكوف خطوة خطوة فى القصة ، وإن كان قد أعطاها جواً مصرياً خالصاً لا شائبة فيه ، ومن تغييره بها أنه جعل الأب البخيل الذى يقسو على ولده تاجراً فى خان الخليلى ، وهو فى قصة تشيكوف « مزارع بسيط » وقد ثار الابن على أبيه ثورة عنيفة كانفجار للمعاملة القاسية ، كان الابن الروسى ظالباً فى موسكو ، يريد نقوداً ليعود إلى جامعته ويشترى بعض الملابس ، ريثما يتيسر له هناك أن يعاود إعطاء الدروس الخاصة ، أما الابن المصرى فهو يريد مصاريف المدرسة وملابس لائقة يظهر بها أمام زملائه فى المدرسة . ويلين الأب فى القصتين إذ تعود إليه عاطفة الأبوة فى النهاية ، حيث يقول الأب الروسى لابنه : « وداعاً يا بنى ، النقود على مائدة الطعام » ويقول الأب المصرى : « تلاقى المصاريف وثمن الكسوة على الترابيزة المدورة » .

وفى مجموعة « يحكى أن » من القصص التى يشبه جوها جو القصص الغربية ، قصة « الشيخ الماثل فى المرآة » وهى قصة طالب يقيم وحده فى غرفة بمنزل قديم ، ويسكن قبالته رجل غامض استرعى نظره ، وكان يقابله مصادفة فلا يعبأ الرجل به ، وازداد فضول الطالب نحو الرجل ، وتعمد أن يلقاه ويتحدث إليه ، وتحدث إليه مرة عن قصة فيلم رآه فى السينما تتضمن أن شاباً ارتكب جريمة قتل أورثته الخبال حتى صار كلما نظر إلى المرآة لم يبصر صورته بل يبصر خيال القتيل ، وذات يوم تقدم إلى المرآة عمداً ،

فلما ظهر له الشبح أطلق عليه مسدسه ، فلم يتحطم غير الزجاج ، وعلى أثر ذلك جن الفتى جنوناً مطبقاً .

ولحظ الطالب اهتمام الرجل الغامض بهذه القصة ، ولحظ كذلك أن شخصيته تبدلت بعد هـذا الحديث ، فأصبح يتربص للقائه بعد أن كان يتجنبه ، ويعاود الحديث معه والمناقشة فى القصة . . . والطالب يلحظ ما طرأ عليه من اضطراب وخبال ، حتى استيقظ ذات ليلة على طرق عنيف على باب غرفته ، فأطل من ثقب الباب فإذا هو يرى الرجل يدخل مسكنه وهو يهمهم كالمحموم ثم سمع صوتاً عظيماً لزجاج تهشم أعقبته صرخة هائلة ، فاستيقظ أهل المنزل وسارعوا فى هلع يتساءلون ، وإذا الرجل قد حطم مرآته وقذف بنفسه من النافذة . وفى القصة تصوير وتحليل لنفسية المجرم عندما يستيقظ ضميره ، ويلاحقه النـدم . وجو المنزل وغرفه وسكانه يشبه جو قصة « المساكين » لمكسيم جوركى .

وقصة « الشاويش بغدادى » — فى مجموعة « يحكى أن » — تشبه قصة « كلب الجنرال » لتشيكوف فى كل منهما الشرطى الذى يتقلب بين وجهة نظر وأخرى فى الحادث الذى يقع أمامه حسب ما تمليه عليه أغراضه ، وفيها تصوير رائع لشخصية الشرطى المصرى فى ذلك الوقت .

وبعد فإن نشأة القصـة القصيرة فى مصر قد بلغت قمتها عند طاهر لاشين ، وإن كانت قصصه لم تقدر قدرها ، ويقول الدكتور حسين فوزى فى مقدمة « النقاب الطائر » : « لقد أعدت أخيراً قراءة كتابى طاهر لاشين « سخرية الناى » و « يحكى أن » فعجبت أن يمر هذان الكتابان على رجال الأدب دون أن يستشعروا فيهما روح بوكاتشيو ، وديكنز ، وتشيخوف ، وجوركى » ويأتى الدكتور حسين فوزى بأمثلة لبعض الصور المحلية فى قصص لاشين ، ويقول كأنه يعلل عدم الاهتمام بأدب لاشين : « أقول إذا كان الكاتب حريصاً على إظهار مثل هـذه الصور ، فقلما يعنى أهل الحذلقة بأدبه ، وربما ذهب غلاة « مصر قطعة من أوربا » إلى اعتبار هذا

الأدب فضيحة يجب إخفاؤها عن عيون ضيوفنا الأجانب كما تمنع الجنازات الشعبية والزفف البلدية من المرور أمام شرفات الفنادق الأنيقة . ولست أزعم بأن أدب طاهر لاشين اقتصر على تصوير نوع خاص من حياتنا أو أنه يقصد إلى هذا التصوير بعينه ، وإنما أشفقت أن يكون هذا الأدب الواقعي – مع اتجاه دائماً نحو الإغراق الكاريكاتوري – قد صرف أعين النقاد عن ناحيته الإنسانية فلم يروا فيه إلا نوعاً من الأدب المحلي يأخذ من الحياة الشعبية مظاهرها » .

والذى يبدو أن الدكتور حسين فوزى يعبر عن رأيه هو باعتباره من غلاة « المغتربين » فلا أظن الصور المحلية ومظاهر الحياة الشعبية صرفت أعين النقاد عنه ، وهل كان هناك نقاد يهتمون بالقصص فى ذلك الوقت ؟ لم أقع إلا على قليل جداً ، من هذا القليل مقالة هنا ومقالة هناك للدكتور حسين فوزى نفسه وبعض زملائه من أعضاء المدرسة الحديثة . وغير هؤلاء لم يكن أحد يعد القصص من الأدب فى شىء فضلا عن أن تكون موضع الاهتمام والنقد .

# رواد آخرون

- أحمد خيرى سعيد
- حسين فوزى
- يحيى حقى
- ابراهيم المصرى
- حسن محمود
- سعيد عبده

## قصص قليلة متفرقة

عاصر أولئك الرواد وزاملهم رواد آخرون ، كتبوا فى فترة البحث بعض القصص ونشروها فى الصحف ، مثل أحمد خيرى سعيد وحسين فوزى ويحيى حقى وإبراهيم المصرى وحسن محمود وسعيد عبده . ومما يلاحظ أن جميع رواد القصة القصيرة فى أعمار متقاربة ، فكلهم ولدوا قبيل سنة ١٩٠٠ أو فيها أو بعدها بقليل ، وقد كانوا رواداً ، لا بما كتبوا من قصص فقط ، بل بالأفكار التى كان بعضهم يكتبها فى الصحف ، والتى كانوا يتبادلونها فى اجتماعاتهم ومناقشاتهم .

بعضهم واصل كتابة القصة القصيرة بعد هذه الفترة[1] ، وبعضهم انقطع عنها إلى كتابات أخرى ، وكلهم أهملوا هـذه القصص فلم ينشروها مجموعة فى كتاب وإن كان بعضهم نشر بعضها فى كتاب مع إنتاج آخر . وهم — ما عدا أحمد خيرى سـعيد الذى توفى سنة ١٩٦٢ — لا يزالون يشاركون فى الحياة الأدبية على خلاف فى الكم والنوع .

---

(١) نشرت فى « الفجر » ٣ فبراير سنة ١٩٢٥ .

## حسين فوزى

أنضج هذه القصص جميعاً قصص الدكتور حسين فوزى ، وإن كان لم يواصل كتابة القصة فيما بعد ، منها قصة « حكاية قديمة » ( وهى قصة شاب لم يكمل دراسته فى مدرسة « المهندسخانة » أحب ممثلة غريبة الأطوار لا تستقر على حال ، وقد اختفت من عالم التمثيل ، وظل الشاب يعاشرها خمس سنين ، ثم تغيرت عليه وعادت إلى التمثيل . . ولكنه لا يزال متعلقاً بها ، يتردد على المسرح كل ليلة تمثل فيها ، فى هيئة رثة ، والناس يشيرون إليه باشمئزاز ، ويحسبونه من ضحايا العقاقير ، ولكن — كما يقول الكاتب فى الختام — « هل يعلمون أن عبد السلام طالب المهندسخانة سابقاً إنما كان ضحية لما هو أعظم خطراً من كل هذا ؟ وا أسفاه إنها الحكاية القديمة .. »

ومنها « قصة مريضة » (١) وهى تحليل لعاطفة عالم — يدرس الظواهر المرضية فى أحد المستشفيات — نحو مريضة ، يشعر إزاءها بشعور خاص يختلف عن شعوره نحو المرضى الآخرين . وهى فقيرة لا أحد يهتم بها . جاء يوماً ولم يجدها فى العنبر . . هل نقلت إلى قسم آخر ؟ هل خرجت من المستشفى ؟ هل ماتت ؟ استبعد الاحتمال الأول ، وقال إنه لا يريد أن يعرف أحد الأمرين الآخرين . ولم يذهب فى ذلك اليوم إلى حجرة الفحص والدرس .

ومنها قصة « الجمادات » (٢) وموضوعها حجرة شاب توفى منذ ست سنين ، وقد أغلقت على ما بها من مخلفاته ، والآن تتزوج أخته ، وتفتح لاستعمالها فى معدات العرس . والأم الحزينة تحاول أن تخرج من حزنها

---

( ١ ) نشرت فى « الفجر » ٢٤ فبراير سنة ١٩٢٥ .

( ٢ ) نشرت فى « الفجر » ٢٤ أبريل سنة ١٩٢٥ .

كى تشارك فى فرح ابنتها ، فتتشاغل بالشئون المختلفة وتتكلف الابتسام فى حديثها مع النسوة فى الوقت الذى ينقل فيه ما فى الحجرة لإخلائها . وأخيراً لم تستطع أن تستمر فى التشاغل والتغافل إذ سمعت صوت صورة ابنها تكسر ، فأجهشت بالبكاء .

وحسين فوزى لا يلجأ فى قصصه إلى الصور المحلية ، بل ينزع نحو التحليل والصور الإنسانية العامة .

وللدكتور حسين فوزى صور وصفية لشخصيات مختلفـــة ، وهى بطبيعة أنها صور فقط تخلو من الحادث القصصى . وكان ينشرها فى جريدة الفجر .

وكان يكتب إلى جانب القصص والصور مقالات أخرى ، بعضها فى النقد ، منها مقال فى نقد المجموعة الأولى لمحمود تيمور أخذ عليه فيها تردده فى الحوار بين الفصحى والعامية . وكان رأيه وجوب كتابة الحوار كله باللغة العامية .

## أحمد خيرى سعيد

ونلحظ فى قصص أحمد خيرى سعيد ملامح شخصيته كرجل مشتغل بالطب ، ففى « قصة مخدر »[1] نرى طبيبين صديقين يعملان فى المستشفيات الصورية التى أقامها الجيش البريطانى لتستصدر منها شهادات الوفاة للعمال المصريين الذين حشدهم الإنجليز وراء صفوف القتال فى صحراء سينا لمد سكة حديد سينـــا وإقامة الأسلاك الشائكة والتحصينات وحفر الخنادق . أحد الطبيبين وهو الأستاذ « س » يعطيه الكاتب صفات من نفسه ، فهو لم يتم دراسته فى الطب ، والكاتب كذلك ، إذ انشغل بالصحافة والأدب وهو طالب طب وخرج من مدرسة الطب قبل أن يكمل الدراسة فيها . أحس الطبيبان بأنهما شريكان فى جرائم الجيش البريطانى وما كان يرتكبه من إهمال المرضى وتعذيبهم وكتابة شهادات الوفاة بدعوى أنهم ماتوا بمرض كذا وكذا فى حين أنهم أهلكوا تحت السياط أو قضوا نحبهم من سوء التغذية والعمل الشاق فوق الرمال المحرقة وفى القيظ اللافح ، فثار ضمير الطبيبين يؤنبهما وخاصة الأستاذ « س » الذى اشتد عليه تبكيت الضمير ، وساءت حالته النفسية حتى لجأ إلى تعاطى الأفيون وعاش عيشة بوهيمية ، وانقطع عن أصدقائه الذين كان يلتقى بهم فى « قهوة الراديوم » حيث الأكاديمية الحديثة التى أنشأها جماعة من الفنانين والأدباء على أساس ديمقراطى حر . وهذا يشبه ما كان فى حياة أحمد خيرى سعيد من اجتماعه بأصدقائه أعضاء المدرسة الحديثة فى القهوة التى أطلقوا عليها « قهوة الفن » . ثم التقى الأستاذ « س » بالطبيب زميله فى مستشفيات الجيش البريطانى ، وعرف هذا مما بدا على صديقه « س » أنه يتعاطى الأفيون ، فيأخذان فى حوار عن تعاطى هذا المخدر وفعله

---

(١) نشرت فى « الفجر » — ١٠ يولية سنة ١٩٢٥ .

وأضراره ، ينتهى بأن يتوب « س » ويؤكد لصديقه أنه لن يتعاطاه بعد اليوم :
و « قصة مخدر » ذات موضوعين متعاقبين ، الأول تأنيب الضمير ، والثانى ضرر الأفيون .

ومن قصص أحمد خيرى سعيد « جناية أم على ولدها »(١) — يصف فيها إحدى « الحارات » بالقاهرة وسوء حالة السكان فيها وصفاً جيداً ، تعيش فى هذه « الحارة » أم محمد الغسالة التى تتردد كل يوم جمعة على مسكن طبيب كى تغسل له ثيابه وتنظف المسكن . يمرض ابنها ( محمد ) ويذهب الطبيب إليه فى « الحارة » ويفحصه فيجده مريضاً بحمى « التيفود » ويأمر بألا يتناول المريض أى طعام غير اللبن . ولكن « الحاجة صلوحة » تؤكد لأم محمد أن شفاء ابنها مرهون بذبح أرنب وإطعامه إياه ، ويأكل محمد من الأرنب ويموت .

ومن قصصه « فى الجرسونيرة » (٢) وتحكى قصة صديقين استأجرا شقة ليلتقيا فيها ببعض النسوة ، وحدث مرة أن جاء أحدهما فلمح الآخر مع زوجته — زوجة الأول — فخرج دون أن يشعرا به ، وفكر فى الانتقام ، ودبره بأن دعا صديقه إلى « صديقة جديدة » وتبين المدعو أنه مدعو إلى بيته .

ونلحظ فى قصص أحمد خيري سعيد — على وجه عام — غلبة الناحية الفكرية والأغراض الإصلاحية والخلقية ولا سيما ما يتعلق بالجانب الصحى ، ولكنه يغفل مع ذلك عن مقتضيات الفن القصصى من حيث رسم الشخصيات وتهيئة الجو الطبيعى الملائم وصياغة الحوار المعبر . ولعل غلبة الفكر عليه جعلته يهجر كتابة القصة فيما بعد ويعكف على الكتابة الأدبية ذات الطابع القيادى .

---

( ١ ) نشرت فى « الفجر » — ٣ أبريل سنة ١٩٢٥ .
( ٢ ) نشرت فى « الفجر » — ١٦ أغسطس سنة ١٩٢٥ .

## يحيي حقي

قصص يحيي حقي في هذه الفترة تمثل طور بدء حائر ، يحاول الكاتب فيه أن يعرف طريقه ، هل هو طريق الواقعية ؟ أو هو طريق آخر غيرهما ؟ ونجده مسرعاً إلى الكتابة والنشر قبل أن يتم نضجه ، فإذا كنا قد رأينا كاتباً كطاهر لاشين يبدأ ناضجاً فإننا نرى الشاب يحيي حقي (في نحو العشرين من عمره) وقد تخرج في الحقوق ، يحاول مواكبة الفرسان ولم يستكمل عدته. وأغلب الظن أنه أهمل هذه القصص فلم يجمع شيئاً منها في الكتب التي أصدرها بعد ، وقد أحسن بذلك ، فالفارق كبير جداً بين الإنتاجين . وقد كان لتمرسه بالحياة في الريف حيث الوظائف التي عين فيها أثر كبير في قصصه الناضجة بعد ذلك .

من تلك القصص قصة « فلة – مشمش – لولو » (١) وتجري حادثتها في منزل يتكون من ثلاثة طوابق ، في الأول امرأة تركية نظيفة وحيدة تبتعد عن المصريين لقذارتهم ، تربي قطة اسمها « فلة » وترعاها بحنان ، لا نجد السخرية بالعنصر التركي في الحياة المصرية عند يحيي حقي كما نجده عند بعض كتاب هذه الفترة . هل يرجع هذا إلى أصله التركي ؟ ولكن طاهر لاشين ومحمد تيمور مثلا كانا كذلك من أصل تركي ، وتبدو هذه السخرية واضحة في قصصهما .

ونعود إلى القصة : في الطابق الثاني أسرة موظف مصري ، فيها ولد صغير مدلل وله قط اسمه « مشمش » قذر عربيد على خلاف « فلة » الوادعة وفي الطابق الثالث امرأة رومية لها كلب اسمه « لولو » .

يهجم « مشمش » على أولاد فلة ، ويأخذ بأسنانه واحداً منها ، وتجرى

---

(١) نشرت في « الفجر » – ١٥ يولية سنة ١٩٢٦ .

وراءه فلة لإنقـــاذ ولدها ، وينزل لولو إلى الميدان ويعلى صوت المعركة بنباحه ، وتنجلى المعركة عن قتيل صغير وفرار القاتل إلى الشارع ورجوع الأم حزينة ، ويعود لولو فخوراً رافعاً ذيله .

وخرجت التركية تشـــتم ، فخرجت زوجة الموظف ترد عليها : « يا سرنديل هانم . . حقه مالكيش حق . طب حنعمل إيه للقطط كمان ؟ » فتقول لها سرنديل هانم : « انت ياهانم متعرفيش تربى قطة » .

وفى قصـــة « الموت والتفكير » [1] يجرى حديث بين صديقين فى المقارنة بين المقابر المنظمة فى ألمانيا والمقابر غير المنظمة فى مصر ، ويرى الكاتب فى شخص ( الراوى ) أن مقابر مصر توافق طبيعة الموت الذى يهدم كل نظام ، فهى لهذا تفضل المقابر الألمانية المنظمة ، ويأتى بعد ذلك حديث فى فلسفة الموت ينتهى بأن « الموت هو عدم التفكير وأن التفكير هو عدم الموت . فهما حقيقتان متعاكستان . . ولكنهما يأتلفان فى مجموعة واحدة . . هى سر الوجود » .

ولولا أن هذا الموضوع نشر تحت عنوان « قصص مصرية » لما التفتنا إلى أنه قصة . .

ونجد يحيى حقى يضيق بالواقعية ويحاول أن يصنع شيئاً آخر ، وذلك فى قصة « السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود » [2] وقد كتب تحت هذا العنوان : « بعد قراءة ادجار ألان بو » وقدم لها بمقدمة قال فيها إن الكاتب يشعر أحيانا بأسرار غريبة « لن يجد فى المذهب الواقعى بغيته إذا أحب أن يعبر عنها » وقال إنه يريد أن يرتفع عن الواقع إلى « حيث لا يقيده سوى أوضاع اللغة ومعلومات البشر العامة » والقصة تبدأ بوصف لنشأة الراوى فى كنف والد تركى شديد كثير الأوامر التى لابد من تنفيذها ، ولهذا

---

( ١ ) « الفجر » — ١٩ أغسطس سنة ١٩٢٦ .

( ٢ ) « الفجر » — ١٦ سبتمبر سنة ١٩٢٦ .

نشأ ضعيفاً قزماً لا ينمو جسمه . ويحلم أحلاماً فى اليقظة بعيدة عن الواقع تتهيأ فيها أشباح مختلفة . وتشتمل القصة على عدة حوادث من هذا القبيل وحادث آخر مع شاب سخر منه لقصره ، ويعبر الراوى عن مشاعره إزاء هذه السخرية التى أثارته وبعثت فيه الكبرياء . والقصة تفقد كل خصائص القصة القصيرة ، وفيها مشابه من « اللامعقول » .

ويعود يحيى حقى إلى المذهب الواقعى ، فيكتب على مقتضاه قصة « حياة لص »(١) فيرسم من صميم الحياة الواقعية شخصية خفير أصله قروى جاء إلى القاهرة وراء فتاة بغى يحبها ، برغم أنه متزوج ، يميل الكاتب هنا إلى النقد الاجتماعى فيقول : « وأى عجب فى أن يعشق حسنين ابراهيم امرأة وهو متزوج من أخرى ؟ أليست زوجته نوعاً من المتاع لا قيمة له ولا تدخل فى حسابه ؟ » .

ويشير كذلك إلى الظلم الاجتماعى ، فمرتب « حسنين » جنيهان ، وله أولاد ، يخفر شارعاً تجارياً كبيراً ، يشعر بالملل ويحاول أن يقتله بتعرف كل شىء فى الشارع ، ولكن الملل يطعنه بقرنيه . لاحظ ذات ليلة باردة رجلا فى الشارع ارتاب فيه ، ورآه فى اليوم التالى بقهوة ، وتحدث معه ، وحدثه الرجل عن مغامراته النسائية ، وعرف منه أنه « فتوة » وزاره فى منزله فرأى به بضائع مختلفة ، ورأى أشخاصاً مختلفين يأخذون هذه البضائع وقطعاً حديدية تفتح بها الأبواب ، وتذاكر صفراء ( كوكايين) ويعرض اللص على الخفير أن يذهب معه ليلة . . فيذهب بملابسه العادية ويأخذ نصيبه من المسروقات مبرراً ذلك بأنه « شخصياً » لم يسرق وإنما وقف بعيداً يرقب الطريق .

المهم أن الكاتب يسير مع « حسنين إبراهيم » بطريقة تحليلية حتى يصل به إلى أن يصبح لصاً .

وفى قصة « قهوة ديمترى(٢) نرى يحيى حقى فى الفن القصصى الثانى

---

( ١ ) جريدة « السياسة » — ١٠ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .
( ٢ ) جريدة « السياسة » — ٢١ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

– الصور أو اللوحات – الذى لا يزال يكتبه الآن إلى جانب القصص ذات الحوادث التى تدور عليها ، فهو يقدم هنا مكاناً وشخصاً ، المكان هو قهوة ديمترى فى بلد من بلاد « الغربيـــة » يصفها ويصف روادها ومنهم « الأبونيه » وهو الشخص الذى يغنى برسمه . و « الأبونيه » معروف فى الأقاليم ، وهو رجل يسافر كل يوم إلى المدينة القريبة أو القاهرة لشراء ما يحتاج إليه أهل بلده مما لا يوجد فى البلد مقابل أجر معلوم . وليس فى القصة أو الصورة حدث تدور عليه . وترى فيها أوائل من تجارب يحيى حقى كموظف فى الأقاليم .

ويحيى حقى الناقد المبتدىء على عكسه قصصيا مبتدئا . . كتب نقدا لمجموعة « سخرية الناى » لمحمود طاهر لاشين بصحيفة « كوكب الشرق » فى فبراير سنة ١٩٢٩ . وهو نقد قصصى رائد ، ألقى فيه نظرة فاحصة شاملة على الخطوات الأولى فى القصـــة المصرية ، ثم تناول قصص لاشين بنقد موضوعى تجنب فيه ما كان متبعا فى النقد الأدبى على وجه عام من تتبع الأخطاء أو الثناء والتقريظ ، بل عنى بالتحليل وبيان مدى توفيق الكاتب فيما يقصد إليه من التعبير والتصوير .

من ذلك النقد نرى يحيى حقى يبدأ موفقاً مجيداً فى نقده أكثر مما قدر له فى أول كتابته القصصية . ومرد ذلك إلى أنه لم يعجل فى النقد كما فعل بالنسبة للقصة ، إذ بدأ الكتابة النقدية بعد أن اكتمل له حظ لا بأس به من الاطلاع والتجارب الأدبية . وقد والى هذه الكتابة بعد ذلك بتوفيق واكب توفيقه فى كتابة القصة .

ولعل يحيى حقى هو الناقد المصرى الثانى – بعد حسين فوزى من حيث الزمن – الذى يكتب نقداً قصصيا متكاملا فى فترة النشأة ( قبل سنة ١٩٣٠ )

# إبراهيم المصرى

كان إبراهيم المصرى من أوائل الذين كتبوا القصة القصيرة الفنية ، ولكنه لم يكتب إلا ثلاث قصص فى هذه الفترة كما قال لى ، عثرت على اثنتين منها ، ولم أجد الثالثة ، ويبدو أنها فى أحد أعداد مفقودة من مجموعة جريدة السفور المحفوظة بدار الكتب وبمكتبة أخبار اليوم . ووجه إبراهيم المصرى الشاب الكاتب الثائر المتحمس للأفكار الجديدة : أفكار المدرسة الحديثة — وجه كل همه إلى الكتابة النقدية العامة التى تتناول قضايا أكثر مما تعرج على أعمال أدبية معينة ، وتجد فى كتابته روح الثورة على القيم والأوضاع القديمة ، سواء فى الأدب والفن وفى الحياة الاجتماعية ، وكان من كتاب الطليعة فى جريدة « السفور » وفى غيرها كما سبقت الإشـــارة إلى ذلك .

ويبدو فى القصتين اللتين عثرت عليهما ميله الشديد إلى التحليل النفسى ، وإن كانت تبدو فى خلاله محاولة الشاب الذى لم يتم نضجه الفكرى والفنى .

ولعل إبراهيم المصرى هو التالى لمحمد تيمور — من حيث الزمن — فى كتابة القصـــة القصيرة الفنية ، فالقصة الأولى « سخرية الميول » نشرت بالسفور فى ١٢ فبراير سنة ١٩٢٠ وقد كتب فى أسفلها بجوار التوقيع هذا التاريخ : « ٧ يناير ســـنة ١٩١٨ » والقصة الثانية « اللطخات الثلاث » نشرت بالسفور أيضا فى ٢٦ فبراير سنة ١٩٢٠ .

القصة الأولى « سخرية الميول » تصور — بتحليل — رجلا ساوره الشـــك فى زوجته ، وألح عليها كى تقسم أنها لم تخنه ، فأقسمت ، فلم يصدقها ، وأراد أن يستدرجها فاعترف لها بأنه خانها ، وبهذه الاستثارة اعترفت بخيانتها إياه . وكأن الكاتب بذلك يريد أن يتدسس إلى الميول ويزيح أستار النفاق عن حقيقة هذه الميول .

أما القصة الثانية « اللطخات الثلاث » فيبدو فيها التكلف بالاتجاه نحو آفاق أكثر عمقا . اللطخـــة الأولى كانت عنـــدما رأى الشاب الفنان فى المنام « فينوس » إلهـــة الجمال ، وهب من نومه وعض أصبعه فسال الدم ، فكانت « لطخة الفن » . واستدرج الشاب فتاة واعتدى عليها وتلوث ثوبه ، فكانت « لطخة الجريمة » . وجاءته « فينوس » فى المنام ثانية ووبخته ، فلما استيقظ أخرج مسدسه وأطلقه على نفسه ، فكانت « لطخة التكفير » ومن « اللطخات الثلاث » تتكون أزمة شاب عشق الفن ، وارتكب الخطيئة ، ثم كفر عن جريمته .

ويبدو من هاتين القصتين ومن مقالاته أنه أعرض عن الأدب المحلى الرامية دعوته إلى تصوير البيئة المصرية وتناول مشكلات المجتمع المصرى ، وميله إلى « الأدب الانسانى » ولعل جموحة فى المحاولة القصصية الأولى وعدم توفيقه فيها على نحو ما يريد جعله يمسك عن متابعة الكتابة القصصية إلى حين ، وقد رأيناه بعد هذه الفترة يستأنف كتابة القصة ويتابع الانتاج فيها ، ولا يزال يفعل حتى الآن ، وتسود قصصه روح التحليل الانسانى الموفق الذى حاوله فى البدء .

# حسن محمود

حسن محمود هو أيضا أحد الأوائل الذين كتبوا القصة القصيرة، ولكن على قلة ، فهو يشبه إبراهيم المصرى من ناحية الإقلال فى البدء ، ومن ناحية الانشغال بالكتابات الأدبية الأخرى فى الصحافة ، غير أن حسن محمود لم يهتم بالكتابة النقدية والدعوة المتحمسة للأدب الجديد مثل إبراهيم المصرى ، بل وجه جانبا كبيرا من اهتمامه إلى الترجمة وإلى الوان أخرى ، كتب كثيرا فى الموسيقى ، ويغلب الذوق الموسيقى على أساوبه فى الكتابة من حيث اختيار كلماته وتركيب جمله .

ومحاولات حسن محمود فى القصة القصيرة تدل على أنه استفاد كثيراً من صنعة بنائها عنـــد كتاب الغرب ، فهو لا يهتم بالحادث وغرابته قدر اهتمامه باللحظة والانفعال ، ففى قصة « الزوجة الأثيمة » (١) نرى رجلا من حملة القرآن المحترفين قراءته يغضب أشد الغضب لأن زوجته جاءت بأنثى ؛ وهذا هو الحادث الذى دارت عليه القصة ، وهو حادث بسيط ؛ ولكن الكاتب حلل الموقف ومشاعر الشيخ وشخصيته وميوله وحياته تحليلا موفقاً وفى سياق مشوق .

ونراه يهتم بمثل تلك الشخصية فى قصة أخرى ، هى « (٢) ففيها طالب فى الأزهر عاكف على درسه وعبادته لا يشغله عنهما شىء ولا يكاد يعرف شيئاً غيرهما ، ويغريه بائع كتب بمبلغ من المال يحصل عليه إذا قبل أن يكون « محللا لامرأة طلقها زوجها ثلاثاً » ، ويقنعه الرجل بأن هذا عمل لا غبار عليه إلى جانب أنه سيمكنه من شراء المخطوط الثمين الذى يريده ولا يجد

---

(١) « السفور » – ٣ أبريل سنة ١٩٢١ .

(٢) « السفور » – ٥ يولية سنة ١٩٢٢ .

ثمنه . ويجسد الكاتب الشيطان فى « هيئة شيخ أسمر اللون ذى لحية صغيرة ويخفى قرنيه تحت عمامة حمراء كبيرة وجناحيه تحت قباء مغربى » وكان الشيطان يحوم حول الفتى الشـــيخ مبتسماً مشفقاً ، وكأنه يرجئ عمله معه إلى حين . فلما يقع حادث الزواج المؤقت ولا تمر « الليلة » وفق ما اقتنع به الفتى من أنه – كما قال له الكتبى – شاب صالح ولن يقرب الزوجة . . نرى الفتى فى الصباح وقد تغير فى ليلة واحدة ، فلم يعد الشاب الساذج الطاهر الذى يهوى الكتب ، و « اعترت الكتبى الدهشة ولم يعلم ما ألم بالشاب. ولكن كان هناك شيخ واقف على باب مسجد الأزهر وهو يعلم الحقيقة ، هذا الشيخ بعمامة حمراء وكان يضحك ملء شدقيه سروراً . . »

وقد اهتم حسن محمود ببعض الجوانب والشخصيات الأخرى فى المجتمع المصرى فى قصص أخرى ، مثل الدجالين وأهل « المندل » وأولاد البلد القاهريين .

## سعيد عبده

كان سعيد عبده طالباً بالطب عندما أصدر كتابه الأول « وحى الضمير » وقد كتب تحت عنوانه : « غضون شتى فى وجه الحياة » وكان ذلك فى سنة ١٩٢٣ والكتاب يشتمل على ثلاث قصص ومقالات ينهج فى بعضها النهج القصصى ، القصة الأولى عنوانها « الشيخ رضوان » يقـدم الشيخ فى القسم الأول منها بطريقة وصفية لا حادث فيها ، وهو وصف لحياة الرجل ونفسيته وطباعه أكثر منه وصفاً جسمياً ، يقول فيه : « وحسب الشيخ من القوت ما سد المخمصة ، وأروى الغليل ، والقوى دائماً لا يحسب حساب الطوى ، ولا تلوح له فى سماء عيشه غيوم المسغبة ، فهو يجد كسرة الكفاف أينما حل . فيأكلها سوداء أو بيضاء . والشيخ رضوان مع هذا الفقر المدقع والمتربة المخمصة ، قانع راض ، لا يشكو سوء العيش ، ولا يتبرم من خشونة الأزر ( جمع إزار ) ولا تراه إلا باسم الثغر هشاش الجبين » ولعل الكاتب اختار اسم « رضوان » للدلالة على الرضا .

وفى القسم الثانى من القصة نرى الشيخ جالساً على كومة من الهشيم يأكل كسرة من الخبز اليابس ، وهو يتحدث إلى الراوى عن رضى الفقراء وطمع الأغنياء وما يصاب به هؤلاء من تخمة لكثرة المأكولات . ويشمل الحديث أشياء أخرى عن الطفولة والشباب والشيخوخة وطباع الإنسان فى كل منها .

ونرى سعيد عبده يهتم – مثل أحمد خيرى سعيد – بالطب والأطباء ، ففى القصة الثانية – وعنوانها « طبيب وجراح أم جزار و ( شباح ) ؟ » امرأة جاءها المخاض وعانت آلامــه ، فقصد زوجها إلى الطبيب . وقال الخادم للطبيب عن الزوج : إنه فلاح ذو أسمال مهلهلة ، فاستمر الطبيب فى نومه وقال لخادمه : فلينتظر حتى الصباح ، ولكن الزوج ألح ، فنهض الطبيب متذمراً ، وجعل الزوج يستعطفه . وساومه الطبيب مصراً

على أن يأخذ أجراً له عشرة جنيهات ، ثم اتفقا على سبعة جنيهات دفعها إليه الفلاح بعد أن باع شاة . وبعد كل ذلك أولد الطبيب الزوجة جنيناً ميتاً . والجزء الأخير من القصة تعليق على جشع الطبيب والأطباء وعدم الرحمة بالفقراء .

وفى القصة الثالثة « كل يغنى على ليلاه » حلم الراوى أنه غرق فى بحر ، ثم رأى نوراً يملأ الدنيا وينحسر عن ملك كريم ذى أجنحة ألاقة ، وأنقذه الملك من الغرق . وقص الراوى هذه الرؤيا على أربعة أشخاص ففسرها كل منهم تفسيراً مختلفاً عن الآخر ، فسرها الصديق الأول بقوله « سحابة من الضيق تغشى سماء هذا البلد ، وسرعان ما تفنى وتنقشع ، وأن غلا من الأسر يخنق أنفاسه سوف يزول عن عنقه ويتحطم ، وأن سبيل الخلاص إلينا ( نزيل الوحشة ) فى صخرة التاريخ » وفى أسفل الصفحة تعريف بنزيل الوحشة يقول : « سعد باشا زغلول أيام أن كان فى منفاه بجبل طارق » .

وفسر الرؤيا صديق آخر قائلا : « هذا نجاح ينتظرك آخر العام » .

والمفسر الثالث كان ضارب رمل ، ولهذا قال : « شر وزال . وخير كثير يستناك ، وكنوز مال » .

وكان الرابع عالم دين فقال : « أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين » .

وختم الكاتب القصة معلقاً بهذا البيت :

وكل الناس مجنون ولكن     على حسب الهوى اختلف الجنون

ونشر سعيد عبده غير ذلك بضع قصص فى الصحف ، منها قصة بعنوان « الثورة »[1] يبدو فيها شىء من النضج الفنى وإن كانت تنقصها وحدة الموضوع ، فهى تحكى ثورة ابن على أبيه لأسلوب تربيته ، ولبخله وقسوته ، ثم لأنه حال بينه وبين حبيبته بسبب اشتراكهما فى الرضاع .

---

( ١ ) « السياسة الأسبوعية » – ٢ يولية سنة ١٩٢٧

ونلاحظ فى كتابة سعيد عبده التراكيب العربية المـأثورة واختيار الكلمات العامية ووضع ما يضطر إليه منها بين أقواس . وقد حدثنى بأنه تأثر بالشيخ عبد الله عفيفى ، وكان أستاذاً له فى المدرسة الثانوية . ولكن الكاتب ابتعد عن هذا الأسلوب فى كتابته بعد ذلك ، واتبع طريقة سهلة فى الكتابة ، وهو فى هذا على عكس محمود تيمور .

وسعيد عبده يشبه يحيى حقى من حيث الفارق الكبير بين القصص الأولى والتطور فيما بعد . وقد تابع سعيد عبده كتابة القصة القصيرة ، ولا يزال يكتبها إلى جانب كتاباته الأخرى .

# بيان المجموعات التى ظهرت قبل سنة ١٩٣٠

أولاً – المجموعات الفنية المتكاملة :

محمد تيمور : ما تراه العيون – الطبعة الثانية سنة ١٩٢٧ ، والطبعة الأولى كانت ضمن كتاب « مؤلفات محمد تيمور » سنة ١٩٢٢ .

عيسى عبيد : ١ – إحسان هانم – سنة ١٩٢١ .
٢ – ثريا – سنة ١٩٢٢ .

شحاتة عبيد : درس مؤلم – سنة ١٩٢٢ .

محمود تيمور : ١ – الشيخ جمعة – سنة ١٩٢٥ :
٢ – عم متولى – سنة ١٩٢٥ .
٣ – الشيخ سيد العبيط ، سنة ١٩٢٦ .
٤ – رجب أفندى – سنة ١٩٢٨ .

محمود طاهر لاشين : ١ – سخرية الناى – سنة ١٩٢٦ .
٢ – يحكى أن – سنة ١٩٢٨ .

ثانياً – مجموعات أخرى :

محمد عبد الوهاب صالح : نظرات (بعضها مؤلف وبعضها مترجم) سنة ١٩٢٢

سعيد عبده : وحى الضمير ( مجموعة قصص ومقالات ) سنة ١٩٢٣ :

| | |
|---|---|
| حبيب جاماتى | : إبراهيم باشا فى الميدان — سنة ١٩٢٤ |
| حسن صادق | : القصص — سنة ١٩٢٤ . |
| محمود أحمد خليل راشد | : الحقيقة والخيـــال — سنة ١٩٢٥ . |
| حسين سعودى | : ١ — أسرار الحوانم — سنة ١٩٢٦ .<br>٢ — أحاديث وقصص — سنة ١٩٢٦ |
| طاهر أحمد الطناحى | : الليالى ( أربع قصص فى أربعــة كتيبات) — سنة ١٩٢٦ ، وسنة ١٩٢٧ |
| محمود رمزى نظيم | : تحت ظلال النخيل ( مجموعة قصص وأزجال ) سنة ١٩٢٩ . |
| عبد الحميد قنـــاوى | : قصص الحياة . |

# فهرس

صفحة

# كتب للمؤلف

| | | |
|---|---|---|
| غرام الأدباء | : دراسة | : دار المعارف<br>( اقرأ ) — ١٩٥٦ |
| الست علية | : مجموعة قصص | : ط ١ — مؤسسة روز اليوسف<br>(الكتاب الذهبى) ١٩٦٠<br>ط ٢ — الدار القومية<br>( الكتاب الماسى) ١٩٦٥ |
| كتابنا فى طفولتهم | : دراسة | : الدار القومية<br>( كتب ثقافية) — ١٩٦٠ |
| حواديت عربية — الطير الحوارى | : قصص شعبية | : دار المعارف — ١٩٦٠ |
| العرب فى قصصهم | : دراسة | : الدار القومية<br>(اخترنا للطالب) ١٩٦١ |
| قصص أعجبتنى | : نقـــد | : دار الفكر العربى<br>( الألف كتاب) ١٩٦١ |
| مديحـــة | : مجموعة قصص | : الدار القومية<br>( الكتاب الماسى) ١٩٦٢ |
| صحفيون معاصرون | : دراسة | : دار الكرنك — ١٩٦٤ |

| | | |
|---|---|---|
| كتب فى الميزان | : نقد | : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ـ ١٩٦٤ |
| حواديت عربية ــ أم السعد | : قصص شعبية | : دار المعارف ــ ١٩٦٤ |
| حمزة العرب | : رواية شعبية | : ط ١ ــ إدارة الشئون العامة والتوجيه المعنوى ١٩٦٤<br>ط ٢ ــ وزارة التربية والتعليم ــ ١٩٦٥ |

# المراجـــع

المراجع - من كتب وصحف ومجلات - ذكرت جميعها ، كل في موضعه خلال الكلام وبالهوامش .

الجمهورية العربية المتحدة
الثقافة والإرشاد القومى

# المكتبة العربية

— ٣٩ —

التأليف (٢٤)

الأدب [٢٥]

القاهرة
١٣٨٥ هـ – ١٩٦٦ م

الدار القومية ( مصر )